

RELAÇÃO EMOCIONAL ENTRE A ARQUITETURA E O UTILIZADOR

Intervenção de Reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa

ANA LUÍSA MARTINS RICO

(Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para a Obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura,
especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado

ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA

Professor Doutor João Pernão

JÚRI

Presidente Professora Doutora Luisa Reis Paulo

Vogal Professor Doutor Fernando Salvador

Orientador Professor Doutor João Pernão

DOCUMENTO DEFINITIVO

Lisboa, FA ULisboa, Dezembro 2017

RESUMO

O Projeto Final de Mestrado que aqui se apresenta pretende investigar de que modo a perceção que o utilizador tem de um espaço o irá afetar emocionalmente e de que modo a arquitetura, e no fundo o arquiteto, consegue criar e apresentar ao corpo que a experiencia os meios capazes de criar uma relação emocional entre os dois.

Tomando como objeto de estudo a Manutenção Militar de Lisboa, e implementando nos edifícios a intervencionar o programa de Centro de Cultura e Lazer, pretende-se mostrar no desenvolvimento do projeto os ensinamentos e conclusões retirados da investigação realizada.

O corpo do trabalho desenvolver-se-á em primeiro lugar contextualizando a evolução histórica dos conceitos de conservação, restauro e reabilitação – fulcrais para um consciente desenvolvimento do projeto -, num segundo momento procurar-se-á perceber de que modo o utilizador da arquitetura a percebe e experiencia e quando é que esta se torna significativa para o primeiro, e finalmente tentar-se-á mostrar, tomando como exemplo prático o projeto de intervenção apresentado, de que forma pode o arquiteto contribuir para o desenvolvimento de uma arquitetura que se relaciona emocionalmente com o seu utilizador.

PALAVRAS-CHAVE: Reabilitação | Perceção | Experiência | Emoção | Centro de Cultura e Lazer

TÍTULO

Relação Emocional entre a
Arquitetura e o Utilizador |
Intervenção de Reabilitação
na Manutenção Militar de
Lisboa

CANDIDATA

Ana Luísa Martins Rico

ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA

Professor Doutor João
Pernão

Mestrado Integrado em
Arquitetura com
especialização em
Interiores e Reabilitação do
Edificado

Lisboa, Dezembro 2017

ABSTRACT

The following Final Project aims to investigate how the perception that the user has of a space affects him in an emotional way and how does architecture, and the architect, can create and present to the body that experiences it the means capable of creating a relationship between the two.

Taking as object of study the Manutenção Militar de Lisboa, and implementing in the buildings chosen for the intervention a Cultural and Leisure Centre program, it is intended to show, in the development of the Project, the conclusions drawn from the research carried out.

The body of this work will be developed in the first place by contextualizing the historical evolution of the concepts of conservation, restoration and rehabilitation – essential to a conscious development of the project -, a second moment will seek to perceive in which way does the user of architecture realizes and experiences it and when does this one becomes significant for him, and finally, will try to show, taking as a practical example the intervention project presented, in which ways can the architect contribute to the development of an architecture that emotionally relates with its user.

KEYWORDS: Rehabilitation | Perception | Experience | Emotion | Cultural and Leisure Centre

TITLE

Emotional Relationship
between Architecture and
its User | Rehabilitation
Intervention in Manutenção
Militar de Lisboa

CANDIDATE

Ana Luísa Martins Rico

MAIN ADVISOR

Professor Doutor João
Pernão

Mestrado Integrado em
Arquitetura com
especialização em
Interiores e Reabilitação do
Edificado

Lisboa, Dezembro 2017

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que ao longo deste percurso académico contribuíram para a superação do mesmo. A todos os professores e especialmente ao Professor João Pernão pela partilha de conhecimento, à família e aos meus pais pelas oportunidades que sempre me deram, às minhas irmãs pela amizade, aos colegas e amigos pela companhia e amizade, em especial à Francisca pelas inúmeras parcerias, e ao Pedro pelo apoio incondicional.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

1 INTRODUÇÃO	3
1.1 Apresentação do Tema	1
1.2 Questões de Partida	3
1.3 Objetivos	5
1.4 Metodologia	7
1.5 Estrutura do Documento	9
2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO	11
2.1 Conservação Restauro Reabilitação	13
2.2 Construção da Relação Emocional entre a Arquitetura e o Utilizador	19
2.2.1 Perceção e Experiência	21
2.2.2 Memória e Significado	26
2.2.3 Emoção vs Razão	30
2.3 Elementos <i>Sensoriais</i> da Arquitetura	35
3 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO	43
3.1 Análise	45
3.2 Programa	49
3.2.1 Programa Manutenção Militar	49

3.2.2 Programa Edifícios Intervenção	52
3.3 Projeto	55
3.3.1 Antigo Supermercado e Armazém das Grilas	55
3.3.2 Antigo Armazém Celeiro	58
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
5 BIBLIOGRAFIA	69
6 PROCESSO DE TRABALHO	75
7 MAQUETES DE APRESENTAÇÃO	85
8 PAINÉIS DE APRESENTAÇÃO	93

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 | espaço simétrico – Basílica *Sant'Andrea della Valle* 24

fonte: <https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11073852675/in/album-72157650309256342/>

Fig. 2 | espaço centralizado - *Tempietto* 24

fonte:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plans_of_Tempietto_del_Bramante_\(Rome\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plans_of_Tempietto_del_Bramante_(Rome)) - /media/File:Tempietto_-_Plattegrond_Serlio.jpeg

Fig. 3 | esquema de relação percepção, experiência 26

fonte: esquema produzido pela autora

Fig. 4 | esquema de relação memória, significado 30

fonte: esquema produzido pela autora

Fig. 5 | esquema de relação emoção 33

fonte: esquema produzido pela autora

Fig. 6 | fundação calouste gulbenkian 35

fonte: <https://www.flickr.com/photos/brunosilv/7006316659/in/album-72157629278832770/>

Fig. 7 | puxador em madeira 36

fonte: <http://oldportugueseestuff.com/2014/04/modern-door-handles/>

Fig. 8 | “casa de vidro” 37

fonte: <https://www.flickr.com/photos/ondesignguy/4586485423/in/album-72157624012161206/>

Fig. 9 | dimensões panteão 37

fonte: desenhos produzidos pela autora

Fig. 10 | interior panteão 37

fonte: <https://www.flickr.com/photos/dpirmann/11328950275/in/album-72157638517567436/>

Fig. 11 | catedral de Notre Dame 38

fonte: <https://www.flickr.com/photos/atibordee/15161643891/in/album-72157647377110345/>

Fig. 12 | unidade de habitação de Marselha 39

fonte:
<https://www.flickr.com/photos/29727266@N02/5210990565/in/album-72157625274400889/>

Fig. 13 | planta Frederik's Hospital 39

fonte:
<https://www.flickr.com/photos/quadralectics/11978652766/in/album-72157639830503544/>

Fig. 14 | esquema conclusivo de relação entre conceitos 40

fonte: esquema produzido pela autora

Fig. 15 | identificação do local de estudo 45

fonte: google maps

Fig. 16 | fixação da Manutenção Militar no Convento das Grilas 47

fonte: fotogradia de aluno FA-ULisboa

Fig. 17 | túnel de ligação entre as zonas norte e centro da
Manutenção Militar 47

fonte: fotogradia de aluno FA-ULisboa

Fig. 18 | esquema de acessibilidades 50

fonte: desenho produzido pela autora

Fig. 19 | proximidade do objeto de estudo ao rio 51

fonte: fotografia da autora

Fig. 20 | proximidade do objeto de estudo à linha de caminho
de ferro 51

fonte: fotografia de aluno FA-ULisboa

Fig. 21 | cineteatro Manutenção Militar 51

fonte: fotografia de aluno FA-ULisboa

Fig. 22 atmosfera industrial Manutenção Militar	52
fonte: fotografia da autora	
Fig. 23 Hub Criativo do Beato	52
fonte: fotografia de aluno FA-ULisboa	
Fig. 24 relação entre edifícios intervenção	52
fonte: fotografia da autora	
Fig. 25 antigo armazém das grilas	53
fonte: fotografia da autora	
Fig. 26 antigo armazém celeiro	53
fonte: fotografia da autora	
Fig. 27 plantas de alterações antigo supermercado e armazém das grilas	55
fonte: desenhos produzidos pela autora	
Fig. 28 entrada piso inferior Centro Cultural	56
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 29 bilheteira e acessos Centro Cultural	56
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 30 <i>foyer</i> salas expositivas	56
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 31 sala expositiva	56
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 32 <i>foyer</i> auditório	56
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 33 entrada auditório	57
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 34 auditório	57
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 35 bar e zona de consumo	57
fonte: desenho produzido pela autora	

Fig. 36 zona de realização de atividades de apoio ao auditório	57
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 37 esquema funcional edifício	58
fonte: desenhos produzidos pela autora	
Fig. 38 planta de alterações antigo armazém celeiro	58
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 39 corredor de distribuição	59
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 40 corredor de trabalho residências	59
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 41 zona de estar e refeições residências	59
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 42 espaço de circulação oficinas	59
fonte: desenho produzido pela autora	
Fig. 43 esquema funcional edifício	60
fonte: desenho produzido pela autora	

1 | INTRODUÇÃO

1.1 | Apresentação do Tema

Acreditando que a arquitetura não existe sem alguém que a viva, que lhe dê um uso, uma ocupação - no fundo um sentido -, e considerando que é fundamentalmente o utilizador da obra arquitetónica que detém esse papel, considera-se crucial que este também elemento da arquitetura - se assim o quisermos denominar -, seja tido em conta em todas as fases de desenvolvimento de um projeto de arquitetura. Não se desenha, não se projeta, não se constrói para nada mais que o ser humano, aquele que utiliza a arquitetura.

Durante os cinco anos de curso de arquitetura, percebeu-se que poucas vezes se fala no tema do utilizador, muitas vezes este apenas “entra na equação” quando se pensa em dimensões de espaços e pouco mais. Sente-se que muito poucas vezes se pensa de que modo o utilizador do projeto, que se concretizará - até agora de forma apenas hipotética - em arquitetura perceberá o espaço criado por estes desenhos. Como é que o ser humano irá ler este espaço? Como é que o interpretará? Como é que se vai sentir neste ambiente? Será que lhe vai proporcionar emoções e sensações que irá guardar na sua memória ou será visto apenas como uma construção que está ali simplesmente para o abrigar?

Ao considerar que o tema da relação estabelecida entre a arquitetura e o seu utilizador tem interesse para o trabalho de arquitetura a realizar no futuro, optou-se por estudá-lo mais a fundo e procurar retirar conclusões aplicáveis aos projetos a realizar daqui em diante.

A intervenção de reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa surge como uma oportunidade de devolver à cidade um grande complexo industrial desativado que se acredita possuir potencialidades para se tornar num grande novo centro de Lisboa. Ao intervir em estruturas de valor patrimonial e ao procurar que estas sejam requalificadas, surge a dúvida de como o fazer. Será alterando as relações luz | sombra, a materialidade, a escala dos diferentes espaços, como se preserva e requalifica uma arquitetura que se pretende que estabeleça uma relação direta com o seu utilizador? Mais uma vez surge a preocupação com a utilização final, a vivência que o utilizador tem no espaço que o arquiteto lhe oferece. Assim, considerou-se que a área de

intervenção escolhida reunia as características essenciais para a aplicação dos conhecimentos e conclusões retiradas da investigação teórica de modo a tornar a intervenção o mais qualificada possível.

1.2 I Questões de Partida

Como ponto de partida foram formuladas algumas questões às quais os objetivos enunciados no ponto seguinte procuram dar uma resposta.

- a. Como é que a arquitetura é percecionada?
- b. De que forma é que a arquitetura afeta emocionalmente quem a experiencia?
- c. De que forma é que os diferentes elementos da arquitetura participam na criação de emoções e sensações no utilizador?
- d. Como aplicar estes conceitos a um projeto de reabilitação cujo programa será um Centro Cultural?

1.3 | Objetivos

O desenvolvimento do tema escolhido pretende responder a alguns objetivos que serão enunciados de seguida, do geral para o particular.

- a. Perceber de que modo o ser humano percebe a arquitetura.
- b. Perceber de que modo é que a arquitetura afeta emocionalmente o seu utilizador.
- c. Perceber como é que a obra arquitetónica é capaz de criar sensações e emoções no seu utilizador capazes de qualificar a sua experiência.
- d. Perceber de que modo é que o arquiteto pode manipular os diferentes elementos que constituem a arquitetura de modo a suscitar experiências emocionalmente significativas.
- e. Aplicar ao projeto de reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa, respondendo ao seu programa, as conclusões e ensinamentos retirados da investigação desenvolvida.

1.4 I Metodologia

A metodologia adotada para o desenvolvimento do enquadramento teórico reflete-se nos seguintes passos.

- a. Pesquisa na bibliografia selecionada das reflexões existentes sobre o tema da percepção (o modo como o ser humano percebe a arquitetura; o que retém, como retém, porque retém);
- b. Recurso à bibliografia selecionada para perceber de que modo é que aquilo que o ser humano retém da experiência arquitetónica o afeta emocionalmente.
- c. Análise de bibliografia e eventuais exemplos de modo a perceber que elementos da arquitetura são capazes de influenciar a experiência do utilizador na arquitetura.

Quanto ao projeto de reabilitação, este desenvolveu-se respondendo aos seguintes passos.

- a. Elaboração de um plano para a totalidade da Manutenção Militar, para a sua relação com a envolvente mais próxima e com a cidade de Lisboa.
- b. Elaboração de um programa para a área de intervenção que se adequa às estruturas existentes e ao plano elaborado anteriormente.
- c. Levantamento dos edifícios a reabilitar.
- d. Elaboração de uma teoria de valor.
- e. Avaliação da necessidade de adição de estruturas novas.
- f. Desenvolvimento do programa adotado nos edifícios a reabilitar.
- g. Implementação nas ações de reabilitação das conclusões retiradas da investigação teórica.

1.5 | Estrutura do Documento

O Projeto Final de Mestrado aqui desenvolvido está dividido em oito capítulos: Introdução, Enquadramento Teórico, Proposta de Intervenção, Considerações Finais, Bibliografia, Processo de Trabalho, Maquetes de Apresentação e Painéis de Apresentação.

No primeiro capítulo surge uma Apresentação do Tema desenvolvido, seguida das Questões de Partida, Objetivos, Metodologia e finalmente a Estrutura do Documento.

No segundo capítulo serão abordadas as questões teóricas do trabalho. Desenvolvem-se em primeiro lugar os conceitos de Conservação, Restauro e Reabilitação; de seguida explica-se de que modo poderá ser definida a Construção da Relação Emocional entre a Arquitetura e o Utilizador – recorrendo aos conceitos de Perceção e Experiência, Memória e Significado e Emoção -; e por fim faz-se referência àqueles que se consideraram ser os Elementos *Sensoriais* da Arquitetura.

O foco do terceiro capítulo é o objeto de estudo, começando pela sua Análise, seguida da definição do Programa para a Manutenção Militar e do Programa para os Edifícios de Intervenção, e por fim surge a descrição do Projeto para o Antigo Supermercado e Armazém das Grilas e o Projeto para o Antigo Armazém Celeiro.

O quarto capítulo debruça-se sobre as Considerações Finais do trabalho desenvolvido, que pretendem informar sobre a concretização – ou não - dos objetivos propostos.

No quinto capítulo surge a Bibliografia consultada para o desenvolvimento do trabalho.

No sexto capítulo surgem imagens do Processo de Trabalho, que procuram ilustrar o desenvolvimento do processo de projeto.

No sétimo capítulo apresentam-se um conjunto de fotografias das maquetes utilizadas na apresentação do presente trabalho.

Por fim, no oitavo capítulo, surgem os painéis elaborados para a defesa do Projeto Final de Mestrado e que pretendem informar sobre a proposta desenvolvida.

“There is no doubt about the influence of architecture and structure upon human character and action. We make our buildings and afterwards they make us. They regulate the course of our lives.” Winston Churchill, dirigindo-se à English Architectural Association, 1924

2 | ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1 | Conservação | Restauro | Reabilitação

Partindo da premissa que a intervenção no património será talvez a ação mais significativa de relação com o passado, acabando por lidar também com valores espirituais e memoriais de pessoas e lugares, considerou-se de extrema importância perceber como é que foi estabelecida uma cultura de conservação, restauro e reabilitação ao longo dos séculos.

Antes do século XVIII, o restauro era caracterizado como a ação de reutilizar uma construção já disponível e recuperá-la recorrendo aos paradigmas arquitetónicos em vigor; é ao período do Renascimento Italiano que se associa, em termos históricos, o estabelecimento de alguns parâmetros que influenciaram a teoria da conservação. No mesmo século, surge a ideia de restauro que mais se assemelha àquela moderna, quando a consciência histórica adquirida permite estabelecer uma clara distinção entre presente e passado histórico, e quando o classicismo setecentista, e mais concretamente a reintrodução do interesse pela Antiguidade, promove, com base em estudos arqueológicos, métodos científicos e levantamentos rigorosos que reúnem os factos capazes de construir uma nova visão da história da arquitetura.

introdução histórica

É durante e após a Revolução Francesa que se verifica pela primeira vez a assunção por parte do Estado do interesse de conservar os seus monumentos e assumir a responsabilidade da sua salvaguarda.¹ Procurando travar o vandalismo que surge na sequência desta Revolução, variados estudiosos da história da conservação apontam então este momento da história como impulsionador da definição de um conjunto de ideias que constituem o conceito de Restauro Moderno. Françoise Choay destaca que a postura reacionária em França adquire novo significado ao não visar apenas a conservação de igrejas medievais, mas sim todo o património nacional.

revolução francesa

Nos anos 20 do século XIX rompem-se os ideais da Revolução Francesa. Com a entrada na era industrial, o passado perdeu a sua continuidade e o monumento histórico adquire uma nova determinação temporal, está *“acantonado no passado de um*

revolução industrial

¹ AGUIAR, J. (2002) *Cor e cidade histórica: Estudos cromáticos e conservação do património*. FAUP publicações.

*passado”.*²

Com o avanço dos conhecimentos nas áreas da arqueologia e da história da arquitetura afirma-se em França, conduzido pela figura de Viollet-le-Duc, o **restauro estilístico**. Por outro lado, em Inglaterra, é defendida a conservação estrita – ou **restauro romântico** – liderado pelos ideais e conceções de John Ruskin. Em Itália, por sua vez, define-se a prática classificada como **restauro arqueológico**, que respeita as instruções do poder papal e é conduzido por nomes como Stern ou Valadier.³

restauro estilístico

O restauro de monumentos levado a cabo em França procedia à reconstrução ou reintegração das partes em falta de acordo com o estilo tido como original. A maior preocupação era com a identidade nacional transmitida pelos monumentos e não tanto a matéria de que eram constituídos. A doutrina difundida por Viollet-le-Duc partia do princípio que cada tempo, e cada estilo associado a esse tempo, deveria ser representado nos monumentos; para este o restauro deveria ser orientado nesse sentido, tornando-se, portanto, estilístico.

*“Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.”*⁴

A Viollet-le-Duc não era propriamente a imagem ideal do estilo que interessava, no fundo era todo o processo e lógica de correspondência entre cada estilo e o seu tempo que o intrigava; interessava-se mais pelas características técnico-formais. Recorrendo a fragmentos do próprio monumento e à interpretação daquilo que é transmitido pela sua arquitetura, atinge-se um conhecimento da linguagem com que se exprime e estabelecem-se os critérios que guiam o projeto de restauro.

restauro romântico

À teoria de restauro de Viollet-le-Duc não faltaram vozes opositoras que defendiam que o restauro estilístico que levava a cabo provocava a perda definitiva de grande parte do conteúdo da autenticidade testemunhal dos monumentos históricos.

A posição de Ruskin revela a vontade de manter uma ligação de

² CHOAY, F. (2016) *Alegoria do Património*. Edições 70, Lda.

³ AGUIAR, J., Op. Cit.

⁴ citando Viollet-le-Duc, CHOAY, F., Op. Cit., p.160.

continuidade com o passado, preservando o ambiente pré-industrial que entendia como mais humano. Assim, defendia uma doutrina diretamente oposta à de Viollet-le-Duc; a sua prática revelou, como inovação, a conservação enquanto metodologia de preservação do património alternativa ao restauro.⁵

Por restauro arqueológico entendia-se o completar ou consolidar de monumentos com base em rigorosas análises que procuravam validar a recomposição do mesmo. Este processo baseava-se em empregar elementos originais, através da anástilose, e a preencher as eventuais lacunas através de reproduções – distinguíveis, de modo a evitar uma semelhança formal excessiva que levasse a uma falsificação histórica, mas não demasiado distintas, para não se correr o risco de perturbar a leitura do monumento.⁶

restauro arqueológico

Por volta do ano de 1880 surgem em Itália novas teorias de restauro. Às conceções anteriormente definidas surgem atualizações ou adaptações por nomes como **Boito** (nome associado ao *restauro científico* ou *restauro moderno* que defendia o carácter singular de cada monumento e defendia três tipos de intervenção consoante o seu estilo e idade – *restauro arqueológico* para monumentos da antiguidade, *restauro pitoresco* para monumentos góticos e *restauro arquitetónico* para monumentos clássicos e barrocos), **Beltrami** (nome associado ao *restauro histórico*, discípulo do primeiro, valoriza ao contrário deste o carácter artístico como valor fulcral do monumento, defendendo a preservação do seu legado artístico e valores figurativos), **Riegl** (talvez o primeiro a interpretar o ato de conservação dos monumentos de acordo com uma teoria de valores – valores memoriais e valores de contemporaneidade -, defendendo que é a correta avaliação dos valores patrimoniais que irá determinar o tratamento operacional a executar), e **Giovannoni** (cuja principal contribuição foi a ampliação do conceito de monumento, defendendo que este deveria incluir o sítio de implantação e a sua envolvente, e cuja doutrina recebe o nome de *restauro científico* – que defende a intervenção mínima e a manutenção regular dos

novas teorias de restauro

⁵ AGUIAR, J., Op. Cit.

⁶ Ibid.

monumentos).⁷

carta de atenas

A Carta de Atenas de 1931 reúne alguns dos ideais expressos pelos autores de diversas doutrinas de conservação e restauro referidos anteriormente, procurando estabelecer os critérios-base do restauro moderno. Da redação da presente Carta, destaca-se essencialmente, enquanto repercussão da mesma, a origem de uma nova prática conservativa que evoluiu na direção da conservação estrita devido às recomendações muito concretas, e também a contribuição que teve para a definição de políticas de conservação em vários países europeus – de onde se destaca Itália, onde acaba por influenciar a redação da Carta del Restauro de 1932.⁸

carta del restauro

Na redação desta Carta, surge ampliado o conceito de património que passa a incluir para além de obras de arte, aquelas que pertencem às disciplinas da ciência e da técnica. Opõe-se principalmente ao restauro estilístico de Viollet-le-Duc, uma vez que condena o retorno à forma primitiva e a falsificação de monumentos recorrendo a acrescentos.⁹

Do sentido geral da Carta destaca-se, essencialmente, o privilégio dado aos valores documentais e históricos dos monumentos em relação aos valores estético-formais, aspeto fulcral no desenvolvimento das teorias de restauro posteriores à Segunda Guerra Mundial.¹⁰

pós II guerra mundial

Após o final desta guerra, assiste-se a uma urgente necessidade de recuperar as cidades destruídas. Uma vez que se pretendiam resultados breves, acabaram por ser abandonadas as teorias até então em vigor, e por volta do ano de 1948 começam a surgir vozes que se opõe às novas práticas, mas que admitem também não ser viável retomar aquelas anteriores à guerra.

cesare brandi

Cesare Brandi será uma dessas vozes, cuja abordagem defende que o reconhecimento de algo enquanto obra de arte - e enquanto produto da atividade humana -, invoca duas instâncias: a ***instância estética*** e a ***instância histórica***.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Como defendido por José Aguiar, a abordagem ao projeto de restauro que leva a cabo é muito cautelosa quanto à salvaguarda da autenticidade histórica e estética da obra, uma vez que defende uma rigorosa avaliação estética e histórica do objeto, fazendo as ações de restauro depender do conhecimento obtido deste modo. Apesar de defender que cada caso de restauro é diferente, Brandi pensa ser possível criar um sistema que funcione como norma orientadora para o processo de restauro.

A nova corrente de pensamento que se referiu teve como resultado quase direto a redação da Carta de Veneza, em 1964, e a da nova Carta Italiana del Restauro de 1972.

novas cartas de restauro

Apresentando um conteúdo fortemente conservador, a Carta de 1972 viu-se sujeita a enormes críticas que questionam a aplicabilidade prática na sua transferência para o trabalho do restauro. A oposição a algumas das medidas pode ser inserida no confronto **conservação vs restauro**, que leva, em 1987, à proposta de uma nova Carta del Restauro, a Carta da Conservação e Restauro de Objetos de Arte e Cultura – que acaba por ser também alvo de críticas diversas que impedem a oficialização da mesma.

Nas últimas décadas do século XX, constatou-se a emergência em reabilitar e requalificar os então desertificados centros históricos, crescendo ao mesmo tempo a consciência da necessidade de recuperar e atribuir novos usos a edifícios outrora notáveis e agora devolutos. Hoje em dia, a conservação do património e a reabilitação urbana são temas importantíssimos para o futuro das cidades e ganham destaque a nível mundial ao responderem ao paradigma da cultura atual – o desenvolvimento sustentável. Capaz de reduzir a pressão sobre a ocupação do solo, minimizar o consumo de recursos e aumentar a vida útil dos edifícios, contribuir para a preservação da cultura de uma comunidade e dotar o património construído de capacidade de resposta à vida contemporânea, a reabilitação aparece como opositora da construção nova no futuro das cidades.

paradigma atual

2.2 | Construção da Relação Emocional entre a Arquitetura e o Utilizador

Durante grande parte da sua história a arquitetura foi julgada pela sua aparência, equiparada à pintura e à escultura enquanto arte preocupada com “o belo”. O arquiteto, tal como o escultor, trabalha com massa e forma e, tal como o pintor, trabalha com a cor, mas dos três artistas é aquele cuja arte também é funcional. A arquitetura resolve problemas práticos do ser humano, a arquitetura não só deve “embelezar” o cenário como articular-se com as experiências nele vividas. Como afirma Bruno Zevi, o carácter essencial da arquitetura, e aquilo que a distingue principalmente das outras artes, é o facto de se materializar através de um vocabulário que inclui o ser humano. Pode-se dizer que a arquitetura é uma arte especial, ao determinar o espaço que iremos habitar, ao criar aquilo que enquadra o nosso dia-a-dia e a nossa vida.¹¹

arquitetura e as outras artes

“Architecture is our primary instrument in relating us with space and time, and giving these dimensions a human measure.”¹²

O verdadeiro conteúdo da arquitetura, e aquele que se lê apenas na realidade física da mesma, é o homem que vive esses espaços; são as ações que se desenrolam e a vida que decorre nos mesmos.¹³ É importante que a arquitetura passe de uma arte visual abstrata para uma arte focada no ser humano.

arquiteto trabalha com e para o ser humano

“We believe that the most essential and memorable sense of three-dimensionality originates in the body experience and that this sense may constitute a basis for understanding spatial feeling in our experience of buildings.”¹⁴

O ser humano produz a arquitetura, deixa a sua marca na mesma, e depois é influenciado (durante todo o decorrer da sua vida) por esta; deixa de ser um mero objeto funcional para passar a ter um

influência da arquitetura no ser humano

¹¹ RASMUSSEN, S. (1964). *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

¹² PALLASMAA, J. (2013). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy. p.17.

¹³ ZEVI, B. (1977). *Saber Ver a Arquitetura*. Lisboa: Editora Arcádia.

¹⁴ BLOOMER, K. MOORE, C. (1977). *Body, Memory, and Architecture*. Yale University Press. p.x.

papel ativo na vida e no dia a dia de cada um. Como refere Yi-Fu Tuan, enquanto criação do homem, a arquitetura modifica não só a natureza do seu criador como a natureza exterior ao seu corpo. Uma vez terminada, esta torna-se um ambiente capaz de afetar as pessoas que o vivem e de aperfeiçoar a percepção e sensação humanas: o meio ambiente construído e “ordenado” define funções e relações sociais, o homem sabe melhor quem é e como deve agir quando o ambiente em que se move foi planeado pelo ser humano (mais do que na própria natureza).

“We have believed that until we can begin to understand how buildings affect individuals and communities emotionally, how they provide people with a sense of joy, identity, and place, there is no way to distinguish architecture from any everyday act of construction.”¹⁵

importância do corpo e dos sentidos

Como afirma Juhani Pallasmaa, o ser humano encontra-se conectado com o mundo através dos seus sentidos, estes não são meros recetores e o nosso corpo não é apenas um ponto de vista do mundo. Todos os nossos sentidos e todo o nosso corpo contribuem para a construção, produção e armazenamento de conhecimento. O trabalho do arquiteto passa também por transformar a essência multidimensional do desenho em sensações e imagens passíveis de serem vividas pelo utilizador. A “desumanidade” da arquitetura contemporânea pode ser entendida como consequência da negligência do corpo humano e dos sentidos associados ao mesmo.

arquitetura não deve ser resolvida apenas racionalmente

“As architecture serves man, it seems natural to introduce psychological concepts rather than abstract mathematics.”¹⁶

A presente produção em massa da imagem visual tende a afastar a emoção e a identificação. Ao lidar com a dimensão sensorial e emocional do ser humano, a arquitetura não pode - nem deve - ser resolvida de forma puramente racional. Os problemas que levanta serão, até, demasiado complexos para serem conceptualizados de um modo puramente racional. Reduzida à dimensão técnica, a arquitetura seria apenas capaz de resolver simples funções físicas.

¹⁵ Ibid., p.ix.

¹⁶ NORBERG-SCHULZ, C. (1992). *Intentions in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T Press. p.106.

“Reactions to the world and processing of information take place directly as an embodied and sensory activity without being turned into concepts or even entering the sphere of consciousness.”¹⁷

Assume-se, então, que o propósito da arquitetura não passa apenas por fornecer proteção física, mas fornecer também os meios necessários às ações, estruturas sociais ou representações culturais. Ao controlar ou regular as relações entre ser humano e ambiente, a arquitetura participa na criação de um meio significativo para as atividades humanas.¹⁸

“I do not claim to suggest how to make buildings beautiful, just more real.”¹⁹

retomar uma arquitetura real

Acredita-se que existem diferenças entre objetos arquitetónicos que soam abstratos, desprovidos de qualquer sensação, e outros que conseguem transmitir a quem os utiliza um significado, sensações, emoções. Enquanto os primeiros parece que não se envolvem com o utilizador, não “saem do seu casulo” para comunicar com quem os habita, os segundos parece que foram desenhados e pensados para envolver o sujeito que os experiencia - às vezes mesmo sem conseguir identificar o porquê, há arquitetura que nos toca e marca de variadas maneiras. Partindo desta ideia, o significado da arquitetura pode começar a ser gerado nesta relação entre obra e utilizador.

“Architectural space is lived space rather than physical space, and lived space always transcends geometry and measurability.”²⁰

2.2.1 | Percepção e Experiência

Todo o conhecimento é adquirido através da experiência no mundo, experiência sem a qual nenhuma explicação científica conseguiria determinar algo sobre este. A fenomenologia trata de interpretar essa experiência tal como ela é, sem recorrer a explicações científicas, históricas ou sociológicas; esta disciplina

*fenomenologia e percepção
vs ciência*

¹⁷ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.118.

¹⁸ NORBERG-SCHULZ, C., Op. Cit.

¹⁹ BENEDIKT, M. (1987). *For an Architecture of Reality*. New York: Lumen Books. p.IX.

²⁰ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.64.

procura descrever em vez de explicar ou analisar recorrendo à percepção - o ato de perceber, de tomar conhecimento sensorial -, através da qual obtém a consciência imediata do mundo.

Na discussão da importância que deverá ser atribuída a esta faceta do conhecimento quando confrontada com o conhecimento científico, há quem defenda que a ordem surge do conhecimento científico e que a percepção é apenas uma ciência confusa e provisória; outros tomam a percepção como o início, atribuem-lhe direito absoluto, e veem a ciência como uma expressão simbólica da realidade. No entanto, todos concordam que perceber é antes de mais uma forma de conhecer.²¹

sensação

Ao sentimento que surge com a percepção atribui-se o nome de sensação. Esta pode ser definida como a maneira pela qual somos afetados pelas experiências que vivemos; uma vez que o que percecionamos é uma mudança, um contraste, a sensação será então a experiência desse choque.

Enquanto a percepção é exterior ao corpo, a sensação encontra-se neste. Assim, se os objetos exteriores são percecionados onde se encontram – exteriores ao corpo -, também as sensações são experienciadas onde se encontram – em nós.²² O corpo humano é, no mundo percetivo, o instrumento geral de compreensão; ele não é apenas um objeto entre outros, mas um objeto sensível a todos os outros.

“Aquilo que chamamos de sensação é apenas a mais simples das percepções e, enquanto modalidade da existência, ela não pode, assim como nenhuma percepção, separar-se de um fundo que, enfim, é o mundo.”²³

como é definida a percepção

James Gibson defende que, ao considerar o mundo com referência a um ponto de observação móvel, qualquer ser humano tem a capacidade de percorrer o espaço e observá-lo de todos os seus pontos de vista, opondo-se às concepções que defendem que duas pessoas diferentes não conseguirão percecionar o mesmo espaço de forma semelhante. Qualquer concepção de percepção deve ter em consideração o movimento, e este depende tanto da

²¹ BERGSON, H. (1999) *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

²² Ibid.

²³ MERLEAU-PONTY, M. (2006) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. p.324.

percepção como a percepção deste.

“Our perceived experience of interior and exterior architectural space is primarily a sensual event involving movement (...).”²⁴

A realidade do objeto não está então contida nas três dimensões tradicionalmente reconhecidas, existe para além disso a deslocação do observador. O tempo do nosso movimento foi designado – principalmente por Bruno Zevi - como a quarta dimensão da arquitetura, indispensável à atividade de construir a mesma. No caso da arquitetura, e de modo diferente das outras artes, é o homem o “produtor” desta dimensão, é este que ao mover-se no espaço arquitetónico e ao construir diferentes pontos de vista “cria” a quarta dimensão.

“On the whole, art should not be explained; it must be experienced.”²⁵

experiência vs teoria

Seguindo então a ideia de movimento enquanto ferramenta essencial da percepção, fornecer uma descrição detalhada das características percecionadas não remete para sequer um indício do que se sentiu ao experienciar fisicamente o espaço. Normalmente não nos apercebemos do que é percecionado, retemos apenas a conceção criada na nossa mente ao percecionar – tal como ao ler uma frase não nos apercebemos de todas as letras que a constituem -, o que dificulta a descrição da percepção. Podemos articular ideias sobre um espaço, mas teremos sempre dificuldade em expressar o conhecimento obtido através dos sentidos. A maioria daquilo que recolhemos da experiência está destinado ao esquecimento uma vez que as informações que retemos não se integram nos conceitos científicos que reconhecemos e aceitamos.²⁶

“We touch things and grasp their essence before we are able to speak about them.”²⁷

Como tal, a teoria não deveria ser um substituto da experiência na arquitetura. Norberg-Schulz refere que, enquanto a investigação

²⁴ PORTER, T. (1997). *The Architect's Eye*. London: Chapman & Hall. p.26.

²⁵ RASMUSSEN, S., Op. cit., p. 9.

²⁶ TUAN, Y. (1983) *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: DIFEL.

²⁷ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.36.

teórica deve revelar as dimensões possíveis da arquitetura, a experiência imediata deve alcançá-las na sua totalidade.

Steven Holl defende que, apesar de ser “no silêncio” que melhor compreendemos o espaço, a luz, a matéria - que são a arquitetura -, as palavras não deixam de ser uma premissa para tal experiência. A experiência continua a fornecer aquilo que as palavras não conseguem, mas estas últimas indicam a direção a seguir; em conjunto, a palavra e a experiência formam o mapa das intenções arquitetônicas.

educar a experiência

“Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele.”²⁸

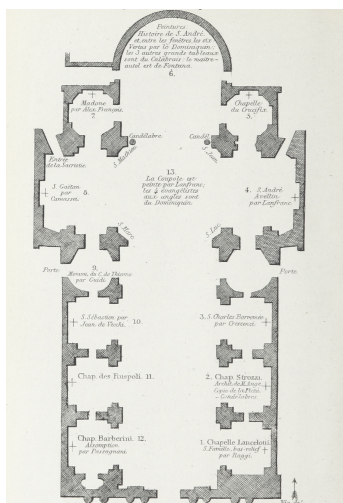


Fig. 1 | espaço simétrico –
Basílica Sant'Andrea della
Valle

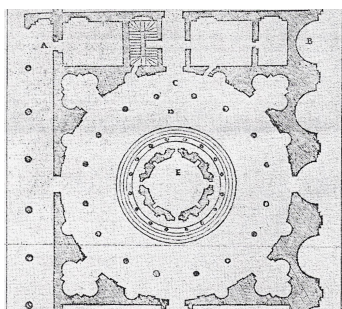


Fig. 2 | espaço centralizado
- Tempietto

A experiência da arquitetura, refere o autor Norberg-Schulz, pode ser aprendida. É importante aprender a organizar a situação que se apresenta formalmente, aprender a ler o significado das formas que a constituem; educar a experiência traduz-se então em entender uma linguagem formal.

Um problema que pode surgir aquando da experiência da arquitetura pode ser a diferença de comportamentos exigida ao observador; estruturas particulares exigem pontos de vista particulares de modo a serem lidos de um modo eficaz. Por exemplo, para ler corretamente uma sucessão de espaços organizados simetricamente deveremos mover-nos ao longo do seu eixo (fig. 1), enquanto, por exemplo, os espaços centralizados deverão ser experienciados a partir do seu centro (fig. 2).

Por outro lado, também os nossos sentimentos necessitam de ser educados. Apenas passando por uma série de aproximações é que conseguimos coordenar a relação entre os sentidos e as impressões que estes nos transmitem. Cada uma das qualidades de um objeto apreendidas pelos diferentes sentidos simboliza uma necessidade, indica uma direção de ação; a união das diferentes perceções não irá reconstituir a totalidade do objeto, estas permanecerão separadas e os intervalos entre as mesmas são preenchidos, então, recorrendo aos frutos da educação dos sentidos. Tal educação procura harmonizar todos os sentidos entre si, restabelecer a continuidade rompida pelas diferentes necessidades às quais o nosso corpo precisou de responder e,

²⁸ TUAN, Y., Op. Cit., p.10.

enfim, reconstituir uma aproximação da totalidade do objeto percecionado.

“A educação dos sentidos consiste precisamente no conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza. À medida que a impressão se repete, a conexão se consolida.”²⁹

Durante grande parte da história da arquitetura a visão suprimiu os restantes sentidos humanos, como defende Juhani Pallasmaa. Esta conceção não tomava consciência da importância dos diferentes sentidos na relação entre o homem e o mundo. Mas qualquer experiência, para ser significativa, deve exigir mais do que apenas a contemplação, deve ser uma experiência multissensorial; a experiência do mundo afeta a totalidade dos sentidos mesmo que de modos diversos - cada um dos órgãos regista um estímulo e produz uma resposta própria.

experiência multissensorial

A informação do espaço recebida pelo sentido da visão é mais extensa que aquela recebida pelos restantes sentidos. O processo de desenho de um espaço começa por ser um conceito mental e qualquer resposta a este é experienciada em primeiro lugar pela percepção visual. O problema surge quando se isola o sentido da visão da sua interação natural com os restantes sentidos.

“The eye conquers its hegemonic role in architectural practice, both consciously and unconsciously, only gradually with the emergence of the idea of a bodiless observer. The observer becomes detached from an incarnate relation with the environment through the suppression of the other senses, in particular by means of technological extensions of the eye, and the proliferation of images.”³⁰

A maioria da compreensão do ambiente que nos envolve surge através da experiência tátil. É o tato que integra a nossa experiência do mundo com a experiência de nós próprios. Enquanto o olho é considerado o órgão da distância e separação, o tato é o sentido da proximidade, da intimidade, do afeto. O sentido do tato difere dos restantes ao não permitir a abstração do mesmo, ou seja, conseguimos desconectar-nos temporariamente da visão, do som, do odor e sabor, mas nunca estamos livre da

²⁹ BERGSON, H., Op. cit., p.105.

³⁰ PALLASMAA, J., Op. cit., p.27.

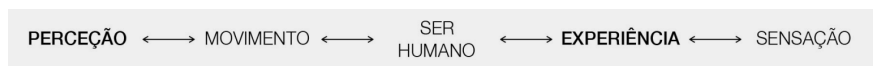
sensação tátil.

“No other sense deals as directly with the three-dimensional world or similarly carries with it the possibility of altering the environment in the process of perceiving it; that is to say, no other sense engages in feeling and doing simultaneously. This action/reaction characteristic of haptic perception separates it from all other forms of sensing which, in comparison, come to seem rather abstract. You see and hear things figuratively and at a distance, but you touch the actual thing.”³¹

Enquanto a visão isola e implica exterioridade, o som reúne e cria uma experiência de interioridade; o olho procura e alcança enquanto o ouvido é abordado e recebe. Um espaço pode ser apreciado e compreendido através do seu eco tanto como através da sua imagem visual, mas a percepção acústica permanece enquanto fundo – mesmo que inconsciente - da experiência. Também pode caber à audição medir o espaço e perceber a sua escala.³²

Poderemos dizer que, talvez o paladar, o olfato ou a audição não sejam capazes de, individualmente, nos tornar conscientes daquilo que nos rodeia. Mas, combinados com as faculdades da visão e do tato, estes sentidos acabam por enriquecer em grande escala a nossa percepção e compreensão do espaço e do mundo.³³

Fig. 3 | esquema de relação percepção, experiência



2.2.2 | Memória e Significado

perceber é recordar?

O autor Merleau-Ponty diz que muitas vezes se afirma que “perceber é recordar”. Antes mesmo de qualquer auxílio da memória, aquilo que é percecionado deve ser organizado de modo a que o ser humano consiga reconhecer as suas experiências anteriores; é preciso em primeiro lugar que a experiência presente ganhe forma para que aquela passada lhe seja associada.

³¹ BLOOMER, K. MOORE, C., Op. Cit., p.35.

³² PALLASMAA, J., Op. Cit.

³³ TUAN, Y. Op. Cit.

“A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é portanto uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base. (...) é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida.”³⁴

Henri Bergson é um dos autores que defende que perceber não passa por ser mais que recordar. As memórias são conservadas para se tornarem úteis, a qualquer momento têm a possibilidade de completar a percepção presente e de a enriquecer com a experiência já adquirida. Aquilo que percebemos no presente é muito pouco em comparação com aquilo que a memória tem para lhe acrescentar, defendendo assim que a lembrança de situações semelhantes é mais útil que a intuição presente, uma vez que tendo uma memória vasta de ambientes análogos podemos esclarecer mais eficazmente as decisões a seguir; o papel da percepção presente não é mais que chamar a lembrança, torná-la ativa e atual.

“Any situation in which we have to participate is perceived in relation to our previous experiences. (...). We become what we do, and we do what we are.”³⁵

recorrer à memória para interpretar

Não há percepção que não recorra à memória e lembranças de cada um. Aos dados que se apresentam diante de nós associamos experiências passadas. Mesmo as qualidades sensíveis resultam sobretudo de uma “contração” do real, daquilo que se percebe no presente, gerido pela memória.

“(...) a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas (...).”³⁶

A memória é fundamentalmente aquilo que permite ao indivíduo fazer uma triagem da sua experiência, ou seja, retém-se na

³⁴ BERGSON, H., Op. Cit., pp.178 e 179.

³⁵ NORBERG-SCHULZ, C., Op. Cit., p.50.

³⁶ BERGSON, H., Op. Cit, pp.30 e 31.

memória aquilo que qualquer experiência deixa de significativo e é, portanto, a memória que nos permite perceber o que é que nos marcou - mesmo quando não é perceptível o porquê. O espaço é interpretado através da memória e experiência do indivíduo.³⁷

*"Images of one sensory realm feed further imagery in another modality. Images of presence give rise to images of memory, imagination and dream."*³⁸

O espaço arquitetónico funciona como foco nos nossos pensamentos, impedindo que estes se percam. Os sentidos referidos anteriormente, não só funcionam como mediadores da informação percebida como despertam a imaginação e a memória. Por exemplo o cheiro, a memória mais persistente de um espaço é normalmente o seu cheiro. Voltar a sentir um cheiro em particular pode fazer-nos reentrar num espaço completamente esquecido pela memória visual; neste caso será o olfato a fazer a visão lembrar.

A operação executada pela memória no ato da percepção – a utilização da experiência passada no presente – pode ocorrer de dois modos. Ou ocorre na própria ação, o mecanismo funciona automaticamente devido às circunstâncias percebidas, ou implica a ação de ir buscar ao passado, e trazer para o presente, as memórias capazes de se inserirem na situação atual.³⁹

perceber não é recordar

Se nos apercebemos então que a nossa consciência confronta a experiência presente e retém dela aquilo que parece estar em harmonia com a mesma, então percebemos esta experiência como o texto original que tem o seu sentido e se opõe àquele das recordações – este texto é a própria percepção. Percecionar não é então experimentar um grande número de situações que trazem consigo recordações, é assistir à conjugação de vários dados sem os quais não seria sequer possível aceder às recordações passadas. Recordar não traz ao olhar do presente um quadro passado, mas sim recorre ao passado a pouco e pouco, desenvolve perspetivas, até que as experiências que estas resumem sejam vividas novamente no seu tempo. Então afinal

³⁷ PALLASMAA, J., Op. Cit.

³⁸ Ibid., p.44.

³⁹ BERGSON, H., Op. Cit.

perceber não será recordar.⁴⁰

No entanto o corpo sabe e recorda. O sentido da arquitetura, não estando presente na mesma, deriva das reações recordadas pelo corpo e seus sentidos.

significado da arquitetura

“Architecture does not invent meaning; it can move us only if it is capable of touching something already buried deep in our embodied memories.”⁴¹

Tal como a linguagem, também a arquitetura deveria ser uma forma de expressão, tendo o arquiteto o papel daquele que conjuga as ferramentas que tem ao seu dispor - os vários elementos da arquitetura - para construir obras dotadas de conteúdo, de significado. A arquitetura é também um modo de comunicar, o sujeito tem a possibilidade de interagir com esta e de rever na mesma determinados conteúdos, pensamentos e emoções.

“Instead of creating mere objects of visual seduction, architecture relates, mediates and projects meanings. The ultimate meaning of any building is beyond architecture; it directs our consciousness back to the world and towards our own sense of self and being. Significant architecture makes us experience ourselves as complete embodied and spiritual beings.”⁴²

O tema da experiência é indissociável daquele do significado uma vez que apenas vivendo a arquitetura se consegue interpretá-la e senti-la. São os estímulos produzidos pelo ambiente que o rodeia que “forçam” a interação entre o ser humano e o mundo. Partindo da ideia de Merleau-Ponty, a construção de significado em arquitetura passa por dar atenção a esta relação objeto | corpo.

A arquitetura surge como a materialização da memória, principalmente aquela coletiva, e tem o poder de a estabelecer (ou restabelecer) no ser humano. A arquitetura deve ver nas sensações, emoções e memórias parâmetros fundamentais para um processo de projeto; os edifícios devem ser construídos de modo a fomentar a emoção e a dialogar com a memória - é a partir destas relações que se constrói o significado, processo que

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, M., Op. Cit.

⁴¹ PALLASMAA, J., Op. cit., p.136.

⁴² Ibid., p.11.

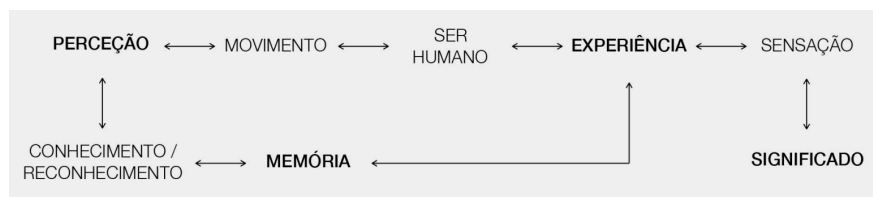
permanece nesta.

O ganhar significado está comprometido, numa obra arquitetónica, não só com aquilo que é a componente lógica e funcional de um projeto de arquitetura, mas também com uma vontade, uma intenção, que se pretendem atingir ao terminar a obra. Para além de um programa que tem de ser concretizado, pode haver sempre associado um conjunto de intenções e reflexões que irão enriquecer o resultado final.

Para além de responder a questões de ordem funcional, a necessidades de abrigo ou conforto, a arquitetura deve comprometer-se também com as questões de significado e emoção; por sua vez o significado arquitetónico constrói-se através da forma como o corpo humano e os seus sentidos recordam a arquitetura que experienciaram.

1. *percecionar*
2. *reconhecer*
3. *dar sentido*

Fig. 4 | esquema de relação memória, significado



2.2.3 | Emoção vs Razão

racionalidade na arquitetura

“A arte e a arquitetura buscam visibilidade. São tentativas de dar forma sensível aos estados de espírito, sentimentos e ritmos da vida diária.”⁴³

A arquitetura, já vimos, não é um instrumento meramente funcional, pelo que não deve fazer transparecer apenas os motivos racionais que levaram ao seu desenho; é necessário que mantenha uma aura de segredo e mistério que provoque a imaginação, memória e emoções de quem a visita.

relação emoção | arquitetura

São as emoções que qualificam a experiência humana. As sensações obtidas a partir da experiência são rapidamente qualificadas por uma emoção a elas associada – “calor ardente”, “dor forte”, “força brutal”.⁴⁴

⁴³ TUAN, Y., Op. Cit., p.184.

⁴⁴ Ibid.

“An artistic work is not an intellectual riddle seeking an interpretation or explanation. It is a complex of images, experiences and emotions which enters directly our consciousness. It has an impact on our mind before it becomes understood, or without ever being intellectually understood.”⁴⁵

A sensibilidade para com o tempo, para com a percepção que se tem de uma obra e para com a relação que o utilizador estabelece com o objeto arquitetónico leva a uma maior reflexão sobre o tema da emoção. Os fatores antes referidos - a percepção, a experiência, a memória e o significado -, permitem ao homem relacionar-se com aquilo que o rodeia e estabelecer uma relação emocional com a arquitetura. São as obras que de algum modo criam emoções e sensações no ser humano que permanecem na sua memória como algo significativo.

Ao tentar relacionar arquiteto e utilizador, deve permanecer em mente que o ambiente arquitetónico produz emoções, e estas emoções têm efeitos que devem ser considerados e que não são satisfeitos recorrendo apenas à estética; não devemos esquecer também que as emoções são em grande parte reações inconscientes.

“No perception is in reality completely free from an emotional content (...).”⁴⁶

A relação entre os elementos da arquitetura – como a cor, a luz ou a matéria – comunicam uma impressão ao seu utilizador. Tal impressão gera uma reação que possui algum tipo de caráter emocional. A capacidade de ultrapassar a barreira física da arquitetura e converter a experiência sensorial numa relação emocional com a mesma é o veículo para a atribuição de significado; é a conversão da interação com o objeto em “experiência poética” que cria o significado.

“(...) we experience satisfaction in architecture by desiring it and dwelling in it, not seeking it. We require a measure of possession and surrounding to feel the impact and the beauty of a building. The feeling of buildings and our sense of dwelling within them are more fundamental to our

*o que define a qualidade
arquitetónica?*

⁴⁵ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.127.

⁴⁶ NORBERG-SCHULZ, C., Op. Cit., p.49.

a experiência

*architectural experience than the information they give us.*⁴⁷

Como defende Juhani Pallasmaa, um encontro emocional com a arquitetura é indispensável tanto para criar arquitetura significativa como para a sua apreciação e compreensão. A arquitetura que não é sustentada pela complexidade e subtileza da experiência corre o risco de morrer, de não ser capaz de tocar o ser humano e, portanto, ser incapaz de cumprir a mais importante função para a sua sobrevivência, para o seu sentido – a relação que cria com quem a habita.

*“True architectural quality is manifested in the fullness and unquestioned dignity of the experience.”*⁴⁸

a oferta de participação emocional

Deste ponto de vista, a qualidade arquitetónica pode ser vista como a capacidade que uma obra tem em tocar quem a observa, habita ou visita. Para o autor Peter Zumthor, esta qualidade está muito presa à atmosfera que o edifício transmite ao seu utilizador; atmosfera esta que comunica de uma forma instintiva e imediata, que estabelece ou uma ligação ou uma recusa imediatas.

*“(...) an architectural work is great precisely because of the oppositional and contradictory intentions and allusions it succeeds in fusing together. A tension between conscious intentions and unconscious drives is necessary for a work in order to open up the emotional participation of the observer.”*⁴⁹

A interação do corpo humano com a arquitetura é aquilo que permite ao utilizador estabelecer uma relação com essa envolvente, não só corporal como sensorial e emocional. É mais fácil ao indivíduo estabelecer uma relação com um edifício quando o contacto feito com o mesmo ultrapassa o campo das ideias e passa ao campo das emoções através do contacto direto com o corpo, através das sensações.

Ao viver o espaço arquitetónico, e ao criar uma relação mais profunda com este, o observador projeta as suas emoções na arquitetura.⁵⁰ Na verdade, ocorre uma troca: o observador oferece as suas emoções à arquitetura, e esta devolve a aura que as

⁴⁷ BLOOMER, K. MOORE, C. Op. Cit., p.36.

⁴⁸ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.104.

⁴⁹ Ibid., p.29.

⁵⁰ BLOOMER, K. MOORE, C., Op. Cit.

sustenta. De algum modo, encontramos-nos a nós mesmos ao viver a arquitetura deste modo.

Tanto a emoção como o significado (como já vimos) não estão presentes na arquitetura, esta não possui valores absolutos, é cada indivíduo que, ao estabelecer uma relação emocional com a mesma, lhe atribui determinados valores - os seus, podendo cada utilizador atribuir-lhe valores diferentes. É a conjugação de diferentes elementos da arquitetura que a torna capaz de despertar sensações no seu utilizador, que posteriormente as irá associar e interpretar consoante a sua experiência e memória, atribuindo-lhe um significado próprio. Tal não quer dizer que a arquitetura se possa dissociar deste processo e esquecer-se desta questão, faz parte do seu papel proporcionar o cenário significativo. O significado e emoção não se encontram no objeto, mas acabam por residir neste.

O arquiteto acaba por assumir dois papéis neste processo: o de criador e o de observador. Enquanto criador deve comprometer a sua ação de projeto não com emoções e significados concretos, mas com uma abordagem que fomente possibilidades de relação e associação por parte do utilizador; enquanto observador não pode assumir que aquilo que lê e pensa para o seu objeto seja uma verdade única que deve ser “forçada” no sujeito que vive a sua obra, existe a verdade de cada sujeito e todas elas são válidas. Os objetos funcionam como extensões do ser humano e refletem de algum modo a sua identidade, visualizando assim cada um a sua.

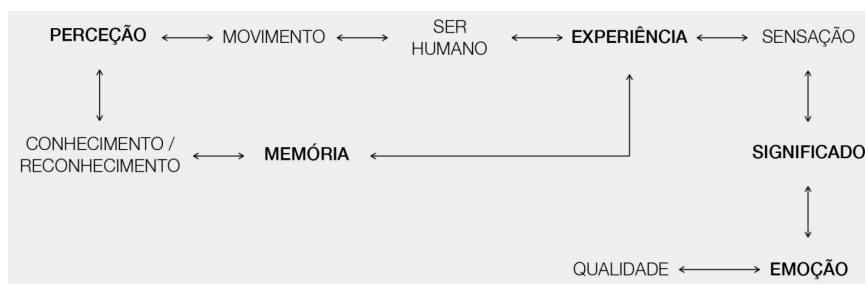


Fig. 5 | esquema de relação emoção

2.3 | Elementos *Sensoriais* da Arquitetura

Procurando analisar alguns dos elementos presentes na arquitetura, pretende-se - sem criar uma verdade irrefutável -, perceber de que modo a diferente abordagem a estes componentes pode contribuir para a criação de uma arquitetura emocional. É a manipulação que o arquiteto faz de todos estes que irá absorver o utilizador, levá-lo a observar de uma forma mais cuidada e ativa o espaço que se apresenta ao seu corpo.

“There are monumental structures of the greatest simplicity which produce only a single effect, such as hardness or softness. But most buildings consist of a combination of hard and soft, light and heavy, taut and slack, and of many kinds of surfaces. These are all elements of architecture, some of the things the architect can call into play. And to experience architecture, you must be aware of all of these elements.”⁵¹

Uma das críticas feitas à arquitetura dos dias de hoje é a sua falta de sentido de materialidade. A preferência por materiais sintéticos em detrimento daqueles naturais- como a madeira ou a pedra -, tendem a apresentar a arquitetura como um conjunto de superfícies perfeitas e inflexíveis, que não revelam a sua essência ou idade.⁵²

No entanto acredita-se que, mais do que recorrer aos materiais naturais, é importante que o material utilizado o seja de forma “crua”, assumindo aquilo que é sem pretender assumir a imagem de um outro. Foquemo-nos por exemplo do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, os materiais aqui aplicados são utilizados na sua verdadeira essência. Tal verdade pode-se atribuir, por exemplo, ao facto de os observarmos na sua maioria “despidos”, apresentando as cores e texturas que lhes estão inerentes.

O modo como nos movimentamos na arquitetura e o modo como o nosso corpo aborda a matéria que a constitui depende muito das qualidades táteis das suas superfícies. Por exemplo, enquanto superfícies suaves convidam ao toque, os materiais mais ásperos geram o movimento de contorno, de afastamento, ou suscitam

matéria



Fig. 6 | fundação calouste gulbenkian

textura e temperatura

⁵¹ RASMUSSEN, S., Op. Cit., p.29.

⁵² PALLASMAA, J., Op. Cit.



Fig. 7 | puxador em madeira

cor

uma aproximação mais cautelosa.⁵³ Também os materiais que se apresentam demasiado quentes ou frios inibem o toque, enquanto aqueles que não apresentam uma temperatura muito diversa daquela corporal atraem para si o sentido tátil.⁵⁴

“Correctly used, color may express the character of a building and the spirit it is meant to convey.”⁵⁵

Segundo Frank H. Mahnke, a cor é o fator que mais influência tem no ambiente geral de um espaço. Para além de influenciar a aparência e sentimento de um espaço, recorrendo apenas a uma cor ou esquema cromático é possível sugerir a função principal de um edifício; dentro do mesmo edifício, a variação de cor pode acentuar formas, divisões e outros elementos arquitetónicos - como a escala, o peso, a distância, a temperatura.

No entanto, Rasmussen defende que tal atitude pode revelar uma “falsidade” na arquitetura, a cor soará sempre como uma camuflagem da construção. O autor defende que na boa arquitetura, desenhada de um modo consciente, o espaço pequeno parece pequeno, o espaço grande parece grande, e em vez de tentar torná-lo naquilo que não é na verdade, a cor pode ser utilizada precisamente no sentido oposto, para enfatizar as características especiais de um espaço.

“Variations in reflectivity of glossy and matte surfaces, differences between opaque and transparent colors, and the unique properties of reflected and projected colors begin to suggest an enormous range in the phenomenology of color. Forces which impact on the experience of color function according to available light as well as additional variable properties. Indeterminacy, in fact, might be the central condition of color.”⁵⁶

Ao falar de cor não só se deve considerar a cor em si, mas também o seu acabamento ou o modo como surge refletida. A mesma cor, aplicada em ambientes de características diferentes, não irá ser lida do mesmo modo; em alguns casos até mais do que a cor, o

⁵³ BLOOMER, K. MOORE, C., Op. Cit.

⁵⁴ RASMUSSEN, S., Op. Cit.

⁵⁵ Ibid., p.218.

⁵⁶ HOLL, S., PALLASMAA, J., PÉREZ-GÓMEZ, A. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers. p.58.

acabamento que lhe é dado ou a relação que se estabelece entre a mesma e a luz natural ou artificial torna-se mais relevante e mais caracterizadora do espaço.

“Light is of decisive importance in experiencing architecture. The same room can be made to give very different spatial impressions by the simple expedient of changing the size and location of its openings.”⁵⁷

luz

Procurando destacar duas tipologias de espaços com diferentes modos de introdução de luz natural, o autor citado mostra que a luz – enquanto elemento natural –, requer uma maior atenção quanto à relação que estabelece com os restantes elementos da arquitetura.

A primeira tipologia de espaço pode ser ilustrada pela casa idealizada por Philip C. Johnson e construída em New Canaan, Connecticut, que consiste num volume retangular com **paredes em vidro** e uma **cobertura sólida**. Este tipo de ambiente é difícil de imaginar como um interior acolhedor, no entanto, a opacidade do teto e do chão acabam por transmitir a sensação de estar num interior e os têxteis e mobiliário utilizados atribuem-lhe uma atmosfera de conforto. O fato destas paredes possuírem cortinas reguláveis também acaba por transmitir um sentido de privacidade e permitir um maior controlo da luz, preocupação fundamental uma vez que a **quantidade** de luz não é de todo tão importante quanto a sua **qualidade**.



Fig. 8 | “casa de vidro”

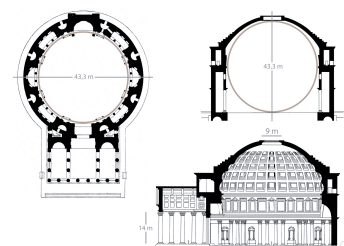


Fig. 9 | dimensões panteão inserindo uma esfera no seu interior, a distância entre paredes e a distância do pavimento ao óculo são exatamente iguais

O exemplo de espaço oposto será aquele com **paredes opacas** e **aberturas na cobertura**, não havendo para tal melhor exemplo que o Panteão em Roma. Ao entrar no mesmo ninguém fica indiferente à luz que penetra a partir do seu óculo, dando a sensação que a cúpula não detém o papel de limitar o espaço interior, mas sim de o expandir. Para tal contribuem principalmente as dimensões do espaço e os materiais utilizados para o revestimento do seu interior.

“Can architecture be heard? Most people would probably say that as architecture does not produce sound, it cannot be heard. But neither does it radiate light and yet it can be seen.”



Fig. 10 | interior panteão o pavimento em mármore recebe a maioria da luz e consegue refletir o suficiente de modo a iluminar todo o espaço som

⁵⁷ RASMUSSEN, S., Op. Cit., p.187.

*We see the light it reflects and thereby gain an impression of form and material. In the same way we hear the sounds it reflects and they, too, give us an impression of form and material. Differently shaped rooms and different materials reverberate differently.*⁵⁸

Ao experienciar um espaço, obtemos uma impressão do mesmo e atribuímo-la aos sentidos ativados pela experiência e que contribuíram para a construção de tal impressão. Por exemplo, ao dizer que um espaço é frio e formal é talvez porque a sua temperatura é baixa, ou seja, através de algo que **sentimos** atribuímos ao espaço determinadas características. Mas talvez possam ser as cores do mesmo que lhe atribuem um ambiente frio, e nesse caso a impressão deriva de algo que **vemos**. Mas se a acústica do espaço for tão dura que o som reverbera nele de tal maneira que o associamos à frieza, então tal impressão surge de algo que **ouvimos**.



Fig. 11 | catedral de Notre Dame

Tomando como exemplo as grandes catedrais, a reflexão do seu eco aumenta a nossa perceção de imensidão, da geometria e materialidade daquele espaço. Ao imaginar o mesmo ambiente, mas com um elemento absorvedor no seu interior, grande parte da experiência daquele interior perder-se-ia.⁵⁹ Rasmussen defende que o som que a arquitetura apresenta ou devolve acaba por ter grande influência nos comportamentos e sentimentos associados à experiência da mesma, portanto este fator não deverá ser esquecido.

escala e proporção

*“One of the intuitive powers of humans is the perception of subtle mathematical proportions in the physical world. Just as we can tune musical instruments with a minuteness of proportional adjustment to produce harmonies, so we have an analogous ability to appreciate visual and spatial proportional relations. In music, as in architecture and any of the visual arts, the sensibilities must be cultivated.”*⁶⁰

A escala humana, e a relação da sua proporção com a arquitetura e com a escala urbana, são temas de extrema importância que têm vindo a ser negligenciados nas últimas décadas. No fundo, o

⁵⁸ Ibid., p.224.

⁵⁹ HOLL, S., PALLASMAA, J., PÉREZ-GÓMEZ, A., Op. Cit.

⁶⁰ Ibid., p.116.

caráter da arquitetura acaba por ser determinado pela escala, o fator que relaciona as dimensões do edifício com as dimensões do homem.⁶¹

Enquanto Palladio por exemplo trabalhava com simples relações matemáticas (que acabam por corresponder às relações de harmonia presentes também na música), **Le Corbusier** – como refere Rasmussen –, acaba por trabalhar muito com a proporção áurea e a escala humana, cujo maior exemplo será a **unidade de habitação de Marselha**. Na fachada do famoso projeto foi colocado um baixo-relevo da figura humana que representa, segundo o arquiteto, a essência da harmonia. Todas as escalas do edifício derivam desta figura, que não só estabelece as proporções do corpo humano como um grande número de pequenas dimensões baseadas na proporção áurea.

Um outro exemplo da presença da escala e proporção no desenho da arquitetura, apresentado também por Rasmussen, é o **Frederik's Hospital** em Copenhaga, obra de **Nicolai Eigtved**. Todo o desenho do edifício foi baseado nas enfermarias que se resolveriam ao longo de galerias; por sua vez, as dimensões das mesmas foram determinadas pelo elemento que mais iria estar presente: a cama. Aqui, a escala e proporção do edifício não resulta de elementos arquitetónicos como a coluna, de relações matemáticas como a proporção áurea ou de dimensões do corpo humano, mas sim do principal elemento que irá acolher, aquele para o qual foi no fundo construído.

*“We must consider space, light, color, geometry, detail, and material as an experiential continuum. Though we can disassemble these elements and study them individually during the design process, they merge in the final condition, and ultimately we cannot readily break perception into a simple collection of geometries, activities, and sensations.”*⁶²

Pretende-se aqui defender enquanto uma das preocupações do arquiteto a busca pelo conhecimento daqueles que são os elementos presentes na arquitetura – as suas ferramentas de trabalho –, bem como as suas inúmeras potencialidades. O



Fig. 12 | unidade de habitação de Marselha

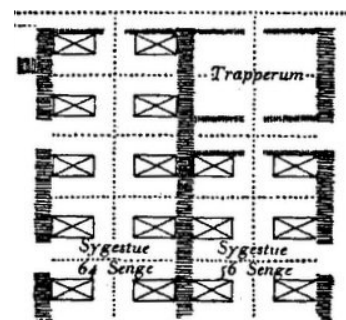


Fig. 13 | planta Frederik's Hospital

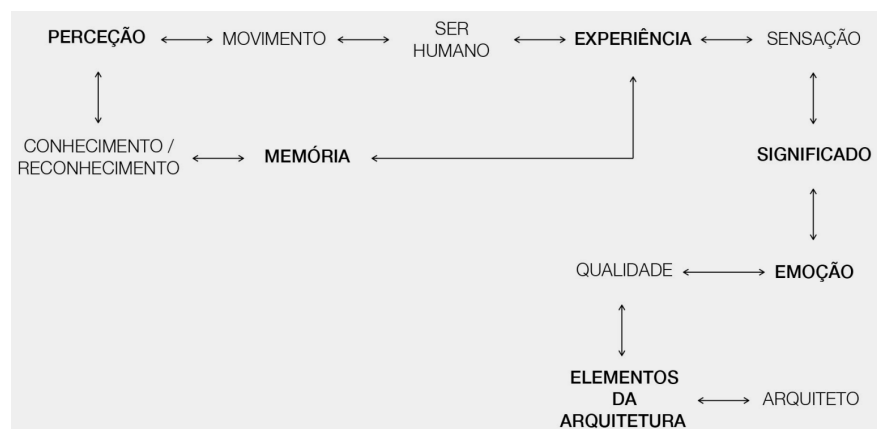
⁶¹ ZEVI, B., Op. Cit., p.41.

⁶² HOLL, S., PALLASMAA, J., PÉREZ-GÓMEZ, A., Op. Cit., p.45.

desenho de todos os espaços apreciados e qualificados não deixa, afinal, de ser resultado deste jogo entre elementos; quanto mais consciente e apreciador das inúmeras potencialidades de tais elementos, mais facilmente o arquiteto se torna capaz de equilibrar todos esses fatores e atingir um resultado capaz de surpreender e tocar quem irá viver a sua arte.

O ser humano movimenta-se na arquitetura, percebe o espaço e obtém dele conhecimento, esta experiência toca os seus sentidos e provoca-lhe sensações. O ato perceptivo para além do conhecimento relaciona-se também com aquilo que reteve na memória de experiências passadas, experiências essas que guardou, pois, a sensação que lhe proporcionaram acabou por levar à atribuição de um significado. Este significado gerou-o porque se emocionou, porque reconheceu no espaço as qualidades capazes de o impactar. Esta qualidade surge materializada no espaço pelos diferentes elementos da arquitetura, que por sua vez foram manipulados pelo arquiteto. Concluindo, o arquiteto tem o poder de com o desenvolvimento da sua arte conferir qualidade a um espaço, emocionar aquele que o experiencia ao provocar-lhe sensações que qualificam a sua experiência no mundo; armazenadas na sua memória, tais experiências serão reconhecidas para o resto da sua vida na percepção que tem do mundo.

Fig. 14 | esquema conclusivo de relação entre conceitos



*"Experience, memory and imagination are qualitatively equal in our consciousness; we may be equally moved by something evoked by our memory or imagination as by an actual experience. Art creates images and emotions that are as true as the actual encounters of life. Fundamentally, in a work of art we encounter ourselves, our own emotions, and our own being-in-the-world in an intensified manner."*⁶³

⁶³ PALLASMAA, J., Op. Cit., p.132.

3 | PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

3.1 | Análise

A ocupação da zona oriental de Lisboa, que remonta aos séculos XVII e XVIII, surge com a fixação de equipamentos religiosos e quintas de veraneio pertencentes à aristocracia. A zona foi sendo ocupada por diversas funções daí em diante, tendo adquirido o seu carácter industrial apenas no início do século XIX com a industrialização associada à atividade portuária.

Tal desenvolvimento levou à ocupação de estruturas, como por exemplo conventos, por parte de atividades industriais. A implantação de fábricas foi feita ao longo de dois eixos estruturantes – a Avenida Marechal Gomes da Costa e a Avenida Infante D. Henrique. Foi nesta área que várias empresas implantaram as suas instalações, seguindo os padrões de arquitetura e engenharia da época.⁶⁴

É nesta fase de reutilização de estruturas existentes que se fixam, no final do século XIX no convento das Carmelitas, os serviços que detinham a responsabilidade de alimentar os militares. Mais tarde, e procurando responder às necessidades de um local com amplitude suficiente para receber várias unidades industriais, surge em Xabregas a Manutenção Militar de Lisboa. O complexo deve a sua fixação estratégica à proximidade tanto ao rio Tejo como à linha de caminho de ferro - meios de circulação de mercadorias fundamentais a qualquer zona industrial.

A Manutenção Militar assume um papel essencial e reconhecido não só na cidade de Lisboa como a nível nacional, tornando-se um dos complexos industriais mais significativos do país. Alimentando todos os que operavam em manobras militares fora do país ao mesmo tempo que acolhiam as suas famílias, esta tornou-se também uma referência emocional para muitos portugueses.

Com o 25 de Abril de 1974 assiste-se a uma redução das atividades que a caracterizavam, não tendo deixado, no entanto, de prestar funções de apoio às Forças Armadas em missões internacionais, ao receber e distribuir bens alimentares.

Gradualmente desativado e esvaziado tanto de maquinaria e funções como de pessoas, apresenta-se hoje como um complexo

enquadramento histórico

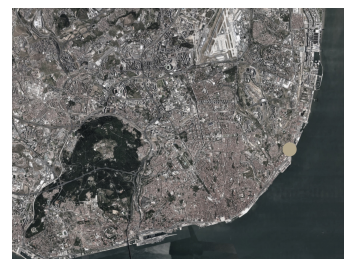


Fig. 15 | identificação do local de estudo

⁶⁴ FOLGADO, D., CUSTÓDIO, J. (1999) *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

conservado e capaz de voltar a servir a cidade.

leitura do local

Os grandes complexos industriais sempre assumiram um papel de protagonismo na cidade; se em tempos o seu destaque se devia à escala que apresentavam em comparação à restante edificação urbana, à vida e “barulho” que transmitiam e a toda a atmosfera a eles associada, hoje em dia estes não deixam de ter destaque na paisagem urbana, mas como áreas de silêncio, de abandono, de perda de vida.

Face ao completo esquecimento de espaços desta natureza e correndo o risco de perda de património cultural, histórico e também social e arquitetónico, torna-se urgente capacitar estes complexos industriais de um uso contemporâneo. É importante reconhecer que é ao dar nova vida a edifícios deste carácter que se fomenta a sua preservação; ao invés do abandono é a utilização humana que permite a conservação de espaços, memórias e sentimentos a eles associados.

património industrial

O Património Industrial procura entender a importância social e histórica que um complexo ou edifício desta natureza representa enquanto sinal de evolução do país e da sua sociedade, associando-se à singularidade arquitetónica de alguns destes exemplos.

A preservação e valorização deste tipo de património, quando divulgado, tem o potencial de projeção não só regional e nacional como em muitos casos mundial, atraindo diversos tipos de atividades e públicos devido à diversidade de valores associados aos mesmos.

A indústria e o sector secundário em geral têm apresentado uma queda e perda de importância na economia nacional desde o início do século. Tal resulta, no que à arquitetura diz respeito, numa enorme quantidade de complexos desta natureza devolutos e descaracterizados. Há uma necessidade crescente de requalificação de edificado que se afirma como património, e, portanto, relevante para o país, para a sociedade em geral, para a indústria e também para a arquitetura.

manutenção militar de Lisboa

A Manutenção Militar de Lisboa, fundada pelo estado português, funcionou entre os anos de 1897 e 1998 como indústria alimentar. O conjunto do seu edificado constitui um dos mais importantes e significativos da industrialização da área Oriental da cidade, seja

pelo grande número de instalações fabris e pela vasta área do território que ocupa, como também pela ocupação que fez do Convento das Carmelitas – ou grilas –, um dos edifícios religiosos que perdeu as suas funções aquando das reformas liberais. Uma vez que a construção conventual reunia todas as condições para a implantação de unidades industriais - o espaço amplo e abundante tanto em relação ao edificado como aos terrenos da sua envolvente que compunham a cerca conventual -, e se encontrava nas proximidades de duas importantes vias de comunicação – o rio e o caminho-de-ferro do Norte –, foi esta a localização escolhida para a expansão dos antecedentes da Manutenção Militar.⁶⁵

No final dos anos 50 e inícios dos anos 60, com o decorrer da guerra colonial, procede-se à sua expansão e confirma-se a sua função abastecedora, não só a militares como a toda a população que laborava nas suas fábricas e oficinas.

*“De uma construção religiosa e conventual passou-se assim a um conjunto fabril monumental e profano, marcados pelo ritmo industrial”*⁶⁶

Com a rua do Grilo a marcar a separação entre a área Sul e a área Norte, situam-se nesta segunda as instalações dos serviços administrativos. Com a aquisição de parte da Quinta de Lafões, e recorrendo a um túnel sob a linha férrea, ocuparam-se os terrenos mais a norte com habitações sociais.⁶⁷

Dada a sua natureza e as funções que exerceu, acabou por se tornar numa área recetora de diversas tecnologias que, ao deixarem de ter um uso, fizeram desta área um “museu vivo” que funciona como um aglomerado urbano, uma ilha dentro da cidade, cuja atividade e logística funcionam de modo independente.

O objeto de estudo encontra-se atualmente em processo de desativação. A zona sul do complexo (que se encontra em parte musealizada) foi cedida à Câmara Municipal de Lisboa por um período de 50 anos e esta, em colaboração com a *Startup* Lisboa, pretende utilizar a área como base de programa para a instalação de incubadoras de empresas nacionais e internacionais e



Fig. 16 | fixação da Manutenção Militar no Convento das Grilas



Fig. 17 | túnel de ligação entre as zonas norte e centro da Manutenção Militar

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., p.114.

⁶⁷ Ibid.

indústrias criativas. Também a parte central se encontra em processo de desativação progressiva.

Procurando ler tanto o local em que se insere como o próprio complexo, é possível definir algumas forças, fraquezas, oportunidades e ameaças. Tal leitura permite numa fase posterior definir um conjunto de estratégias que procuram aproveitar as forças presentes no complexo e as oportunidades da sua envolvente, diminuir as fraquezas e ameaças presentes nas suas proximidades, permitindo assim a construção de um programa eficaz e ponderado para o objeto de estudo.

Como forças podem destacar-se: a presença de património tecnológico e arquitetónico, a presença de equipamentos que podem ser oferecidos à cidade e o carácter significativo do local para Lisboa; como oportunidades sobressaem: a localização privilegiada, os equipamentos e serviços presentes na área adjacente e a proximidade ao caminho de ferro; por outro lado, e como fraquezas, temos: a escassez de acessibilidades e atravessamentos, a barreira física e visual para o rio e a escassez de espaços desafogados; e por fim, como ameaças, surgem: a presença de terrenos baldios, a pouca população residente na zona – e maioritariamente envelhecida -, e a pouca diversidade de acessibilidades. No ponto seguinte, procurar-se-á transformar as conclusões retiradas em estratégias de intervenção.

3.2 | Programa

3.2.1 | Programa Manutenção Militar

estratégias

A questão que o Património Cultural vem colocar prende-se com o modo como se olha, no início do século XXI, para vestígios materiais que até há tão pouco tempo desempenharam uma função na modelação urbana ou na estrutura económica da sociedade.

Tendo em conta a leitura feita do local é possível perceber que há uma necessidade urgente de conectar esta vasta área com a restante cidade de Lisboa: atraindo não só população local como de outras regiões da cidade e promovendo a área que agora funciona como uma “barreira” entre zonas consolidadas – como Santa Apolónia e todo o Parque da Nações. Não se pretende que esta permaneça apenas como um local de preservação de memórias passadas, mas sim como um local que não descure a história e até a enaltece ao abrir-se para a cidade, ao atrair população, indústria e comércio, que irão dar-lhe um presente igualmente digno.

Como guias para a definição de um programa para a Manutenção Militar podem considerar-se as seguintes estratégias:

- a. Reabilitar o património edificado preservando a sua linguagem própria.
- b. Preservar o património tecnológico.
- c. Manter a atmosfera industrial do local adaptando-a aos novos utilizadores.
- d. Proporcionar um maior número de acessibilidades.
- e. Criar relações de continuidade com o tecido construído adjacente.
- f. Criar relações de continuidade entre as diferentes zonas da Manutenção Militar.
- g. Criar uma ligação visual com o rio.
- h. Criar uma relação entre o edificado e o espaço público no

interior da área de estudo.

- i. Aumentar a utilização dada aos equipamentos existentes.

Pretende-se que, ao aplicar as estratégias enunciadas, a Manutenção Militar consiga tornar-se um ponto de referência da cidade de Lisboa, capaz de atrair atividades diversas e população de todas as gerações.

programa

É de extrema importância refletir sobre os usos dados a grandes complexos industriais. Se a grande tendência é torná-los invólucros de memórias, atribuindo-lhes na maioria das vezes um carácter museológico, acredita-se que é dotando-o de funções que permitam ao utilizador senti-lo e vivê-lo que de forma mais eficaz tal património é preservado. Se até aos dias de hoje a estes edifícios foram aplicadas apenas medidas de conservação e mostra da sua arquitetura e maquinaria, o objetivo do programa aqui apresentado pretende por outro lado permitir que estes espaços recebam outro tipo de usos, tanto de carácter temporário como definitivo, que não deixando de transmitir as suas memórias passadas irão permitir também criar novas memórias, novos sentimentos, uma nova vida.

Não deixa, no entanto, de ser fundamental preservar a vivência e linguagem típica deste tipo de património, não é de todo a intenção torná-los espaços como quaisquer outros, mas sim tirar partido das suas exceções e utilizá-las como mais valias para as atividades que nele decorrerão.

programa para o conjunto



Fig. 18 | esquema de acessibilidades

Como objetivo inicial pretende-se aumentar a acessibilidade ao local. Para tal, prevêem-se a criação de novos pontos de acesso ao complexo - tanto viários como pedonais - tal como apresentado no esquema que se refere às acessibilidades. Tendo como objetivo fundamental religar a área ao tecido adjacente, não se pretende, no entanto, que esta se “dissolva” no tecido em que se insere; aumentar os pontos de acessibilidade ao seu interior não significa que a mesma se deva abrir totalmente para a envolvente. Acredita-se que tanto em termos de segurança e de controlo do espaço como em termos de preservação da leitura do território, a permeabilidade deve aumentar apenas de um modo pontual.

O próximo ponto a ser resolvido prende-se com o facto de atualmente não se assistir a uma relação entre o que é edificado e o que é espaço livre. Pretende-se tratar estes espaços não só

como espaços de reunião dentro da Manutenção Militar, mas também como espaços para onde se estendem as funções que se irão instalar dentro dos edifícios, procurando que não haja uma separação fixa e rígida entre espaço público | edifício, tratando de alguma forma a área como um todo que se complementa.

Tal objetivo leva também à ideia de que o objeto em estudo não pode estar dividido em três zonas - norte, centro e sul - como atualmente. Não só os diferentes tipos de usos se devem distribuir de forma uniforme pelo complexo como devem ser promovidos mais pontos de comunicação entre as três áreas.

O objetivo da intervenção passa por devolver esta fração de cidade à mesma, ao mesmo tempo que se devolve a cidade a este espaço. Tal leva a pensar que dada a proximidade ao rio, ponto de referência em Lisboa, não faz sentido não aproveitar a localização privilegiada do objeto em estudo e principalmente não faz sentido desenvolvê-lo de costas voltadas para o rio. Pretende-se não só abrir o complexo para a sua zona ribeirinha, criando um contacto visual com o Tejo, como fazer desta zona uma das novas caras da Manutenção Militar.

Também a proximidade à linha de caminho de ferro permite que esta área receba um apeadeiro que complemente o percurso que comboios regionais efetuam hoje em dia, aproximando-a assim de outras áreas da cidade.

Como premissa inicial pretende-se que a Manutenção Militar se apresente como mais do que uma área monofuncional. Procurar-se-á definir um programa híbrido que de alguma forma toque todos os sectores - desde a habitação (fixa ou temporária), ao comércio e serviços, a pequenas indústrias, ao entretenimento e cultura, entre outros. Admitindo que na atualidade a área se apresenta como uma “ilha”, pretende-se quebrar tal estigma integrando-a da melhor forma na sua envolvente e na cidade, acreditando que será essa pluralidade de funções que o permitirá fazer de um modo eficaz.

Uma vez que a área apresenta alguns equipamentos ainda em perfeito estado de conservação e até em funcionamento - como por exemplo o cineteatro, as escolas e o refeitório -, pretende-se que uma das medidas seja emprestar estes equipamentos à cidade em vez de proceder à criação dos mesmos noutras áreas.



Fig. 19 | proximidade do objeto de estudo ao rio



Fig. 20 | proximidade do objeto de estudo à linha de caminho de ferro

programa para o edificado



Fig. 21 | cineteatro Manutenção Militar



Fig. 22 | atmosfera industrial Manutenção Militar



Fig. 23 | Hub Criativo do Beato

Pretende-se que a intervenção em qualquer um dos edifícios da Manutenção Militar preserve a linguagem própria dos mesmos - desde as técnicas que caracterizam a arquitetura industrial aos materiais utilizados -, permitindo assim que cada objeto mantenha o seu caráter e o conjunto a sua atmosfera industrial. Deve garantir-se um compromisso de diálogo entre o património arquitetónico e industrial e as atividades exercidas em cada espaço, de modo a preservar a essência do lugar atribuindo-lhe usos que enalteçam aquilo que constitui o seu legado. Não se pretende com isto que o objeto de estudo se torne apenas um “museu a céu aberto”, que não seja apenas visitável, mas principalmente vivido, procurando, no entanto, manter o caráter industrial como tema onnipresente deste pedaço de cidade. Assumindo que parte da Manutenção Militar dará origem a espaços museológicos e ao Hub Criativo do Beato, pretende-se que as funções atribuídas aos restantes espaços complementem este plano, não deixando que esta se torne no futuro a imagem única do complexo.

3.2.2 | Programa Edifícios Intervenção

onde



Fig. 24 | relação entre edifícios intervenção

A área escolhida para a intervenção de reabilitação é composta por dois edifícios: o edifício do antigo supermercado e armazém das Grilas e o edifício do antigo armazém celeiro. Não se pretende que os dois edifícios atuem de forma independente - uma vez que acabam por rodear uma das entradas na estrutura da Manutenção Militar -, tendo-se como objetivo principal torná-los parte integrante de um mesmo programa, procurando uniformizar a “receção” ao interior do complexo.

o quê

A promoção da cultura na cidade mostra deter um papel relevante no processo de preservação e valorização da identidade do local, do património histórico, social, cultural e afetivo, levando a uma vivência mais prazerosa da cidade e estabelecendo novos pontos de referência dentro da mesma.

Por esses motivos, optou-se por criar um Centro Cultural nesta nova área da Manutenção Militar e da cidade de Lisboa, bem como infraestruturas de apoio à produção de objetos e espetáculos a apresentar no mesmo. A cultura, e a oportunidade não só de a observar como de a produzir - levando a que o

utilizador não tenha apenas um papel ativo ou passivo, não é meramente espetador ou participante, mas tem na verdade os meios e a capacidade de contribuir para estes dois mundos -, mostraram concretizar-se num programa da cidade para a cidade, criado e usufruído pela comunidade.

A criação do Centro Cultural – com as respetivas salas expositivas, auditório para grandes conferências e espetáculos, pequenas áreas de reuniões e conferências mais reduzidas, espaços para a realização de *workshops* e espaços de convívio -, bem como das oficinas de produção e criação de arte a ser exibida e das residências artísticas, que irão receber todos aqueles que necessitam de um local de permanência aquando do desenvolvimento do seu trabalho -, parece ter a capacidade de responder às premissas iniciais e de dinamizar deste modo a área em estudo.

No edifício do antigo supermercado e armazém das Grilas, e lendo no mesmo a potencialidade de se tornar um edifício mais institucional do que industrial, irão instalar-se as funções principais do centro cultural: salas expositivas, serviços administrativos e grande auditório. Uma vez que este será o edifício mais dedicado ao público em geral, pretende-se que as atividades que o mesmo oferece não sejam exclusivamente expositivas, pretende-se cativar e envolver o utilizador, daí a criação de espaços capazes de receber a sua participação.

No edifício do antigo armazém celeiro, e uma vez que este sim apresenta uma imagem mais industrial, irão localizar-se as funções de oficinas de produção e as residências artísticas. As primeiras pretendem funcionar como *backstage* de tudo aquilo que irá ser apresentado no edifício do Centro Cultural – seja nas salas expositivas ou no auditório -, oferecendo assim espaços de produção de artes visuais (pintura, escultura, instalações) e espaços de produção de artes performativas (estúdios de dança e/ou teatro).

As cidades de um modo geral não oferecem os espaços suficientes, ou mais apropriados, para que a sua população usufrua dos diferentes conteúdos culturais que esta, muitas vezes, já contém em grande quantidade. Respondendo à necessidade de criar novos estímulos na área em estudo que levarão à sua ascensão natural a uma nova centralidade, pretende-se que o

como



Fig. 25 | antigo armazém das grilas



Fig. 26 | antigo armazém celeiro

porquê

desenvolvimento destas novas atividades leve a um maior envolvimento da sociedade e desperte nesta um maior sentido de participação no crescimento da cidade.

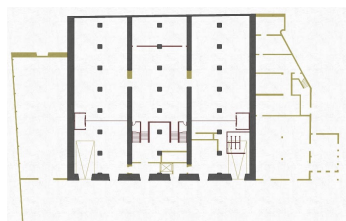
Acredita-se fundamentalmente que o fato das estruturas propostas apresentarem algum tipo de interação e o fato de se completarem entre si funcione como maior atrativo à participação da comunidade tanto nacional como internacional. Acaba-se assim por trazer uma maior facilidade aos novos artistas de terem acesso não só ao espaço de apresentação da sua arte como de produção da mesma.

3.3 | Projeto

3.3.1 | Antigo Supermercado e Armazém das Grilas

O armazém das Grilas, tal como o seu nome indica, pertencia ao extinto Convento das Grilas, fundado pela Rainha D. Luíza de Gusmão em 1660. Mais tarde, a Manutenção Militar decidiu atribuir uma nova função a este edifício, incluindo-o como armazém de apoio à sua missão. O primeiro supermercado da Manutenção Militar, instalado no piso superior ao referido armazém, surge em 1968 e funciona até ao final da década de 90.

Considerados como pontos fortes e mais-valias à qualificação do edificado encontram-se os arcos situados no piso inferior e as asnas de madeira que suportam a cobertura e servem como “pano de fundo” às atividades a desenvolver no piso superior. Assim, e procurando não deturpar a imagem atual do edifício, conservaram-se todas as paredes exteriores, os referidos arcos e paredes divisórias do piso inferior e do piso superior e também as asnas. Procurou-se demolir apenas as pequenas divisórias interiores que não contribuíam para a definição das três grandes “naves” que o edifício apresenta.



ações de conservação

Fig. 27 | plantas de alterações antigo supermercado e armazém das grilas

Neste primeiro edifício optou-se por localizar o “coração” do centro cultural. Como tal, o piso inferior recebe a bilheteira e posto de informações, espaços de receção ao público e infraestruturas que os servem (como instalações sanitárias e uma pequena loja), serviços administrativos e as duas grandes salas expositivas.

No piso superior (com acesso interior ou exterior, podendo assim funcionar independentemente) localizam-se mais uma vez as infraestruturas de apoio ao público já referidas e também um bar e uma zona que poderá servir a realização de *workshops*, reuniões ou pequenas conferências. No centro deste piso encontra-se o

implementação do programa

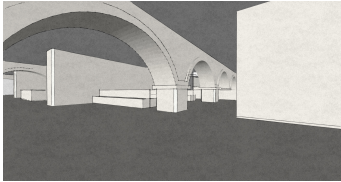
piso inferior

Fig. 28 | entrada piso inferior Centro Cultural

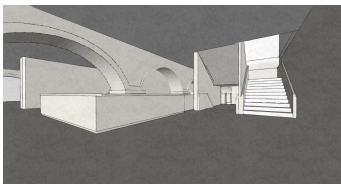


Fig. 29 | bilheteira e acessos Centro Cultural

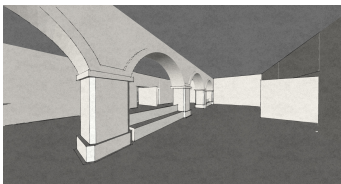


Fig. 30 | foyer salas expositivas

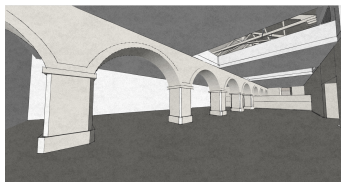


Fig. 31 | sala expositiva

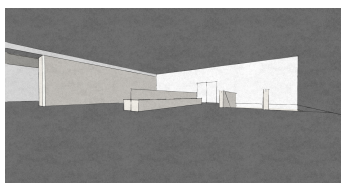
piso superior

Fig. 32 | foyer auditório

grande auditório de espetáculos e conferências, e nas suas laterais surgem as infraestruturas de apoio ao bar e seus funcionários e de apoio a todos os que se apresentarão no auditório.

A entrada no piso inferior do Centro Cultural faz-se a partir dos antigos portões de acesso ao armazém. Entrando por um ou por outro, o visitante depara-se com zonas de estar e de apoio à sua permanência no espaço – instalações sanitárias, pequena loja e elevadores -, e tem a possibilidade de vislumbrar as salas expositivas. Ao dirigir-se ao centro, encontra a bilheteira e posto de informações bem como a escadaria de acesso à zona expositiva e ao piso superior. Este espaço não revela ainda a totalidade de pé-direito do restante piso; de modo a vencer a diferença de cota entre o interior da manutenção militar e o interior deste piso do edifício, a zona que contacta com o exterior encontra-se assim aparentemente mais “contida”.

Ao descer uns degraus para a zona inferior, o utilizador percebe então a diferença de pé-direito e pela primeira vez depara-se, na totalidade, com a pré-existência mais marcante deste piso – os arcos. Este *foyer* não lhe parece mais amplo em relação ao nível da entrada somente devido ao seu “afastamento” do teto, mas também devido ao espelho que se encontra ao fundo da sala, que permite continuar a sentir o ritmo desenhado pelos arcos.

A ladear este espaço encontram-se as duas grandes salas expositivas do edifício, marcadas aqui também pelos arcos que se desenvolvem ao longo dos seus eixos. Mas esse não é o único fator que irá surpreender aquele que as experiencia: ambas as salas possuem duas aberturas para o piso superior, que permitem a captação de luz natural bem como um vislumbre para as asnas de madeira que cobrem o piso superior.

De volta à zona de entrada, e subindo desta vez a escadaria que o levará ao piso superior, ou optando pelo acesso exterior a este, o visitante irá desta vez começar a sua experiência do espaço a partir da nave central (ao contrário do piso inferior). Também este *foyer* irá permitir um maior sentimento de “surpresa” ao explorar o resto do piso: aqui não estão visíveis as asnas de madeira e o utilizador sente-se mais uma vez num espaço mais “contido”. Daqui poderá dirigir-se às zonas de estar e restantes atividades a desenvolver nas duas naves laterais ou ao auditório central.

Optando pela segunda hipótese, ao chegar ao auditório a sala não lhe é de imediato revelada. A estrutura que serve de apoio técnico bem como de arrumação às bancadas funciona quase como uma barreira que força o contorno da mesma para usufruir do auditório e também nesta zona não são ainda reveladas as asnas. Passando esta estrutura central, é percecionado o auditório na sua totalidade, com as asnas de madeira a preencher a parte superior e as grandes colunas que o ladeiam e que revelam mais uma vez o ritmo sentido também no piso inferior através dos arcos. Querendo marcá-lo, optou-se por colocar um material translúcido entre as colunas e cortinas opacas que permitam o obscurecimento da sala. Uma vez que não se pretendia limitar o uso da mesma, acreditando que o auditório de um Centro Cultural deveria ser polivalente, optou-se por introduzir um sistema móvel de bancadas que responde a situações de espetáculo, mas que também permite usufruir da totalidade da área, que se torna assim livre.

As duas naves que ladeiam este auditório pretendem responder mais ao visitante. De um lado encontra-se o bar e respetiva zona de consumo e é permitido também um acesso ao exterior. Do outro encontra-se uma zona mais de apoio ao auditório e que permite que aquilo que se apresenta e mostra no mesmo acabe por ser usufruído por todos – seja a realização de *workshops*, pequenas exposições ou conferências, coquetéis, *coffee breaks*, entre outras atividades. Situam-se nestas duas naves as aberturas para o piso inferior já referidas, o que acaba não só por dinamizar o espaço - criando uma relação entre tudo o que se desenvolve no interior do edifício -, como convida o utilizador a visitar os trabalhos em exibição no outro piso.

De um modo geral pretende-se que o edifício seja lido enquanto três naves: no piso inferior lendo-se o eixo central de cada uma delas delineado pelos arcos e no piso superior na sua totalidade. As zonas de entrada mostram-se sempre mais “contidas” (com um pé-direito inferior no caso do piso térreo e com a “camuflagem” das asnas no piso superior), de modo a mais eficazmente tocar o seu visitante, que ao percorrer o resto do edifício se irá deparando com algumas “surpresas” já descritas anteriormente. Em termos funcionais, optou-se por inverter a localização daquilo que se considera o centro de cada piso, bem como os acessos aos mesmos - no piso inferior a entrada e as salas expositivas

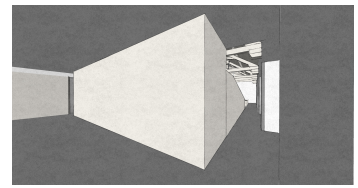


Fig. 33 | entrada auditório

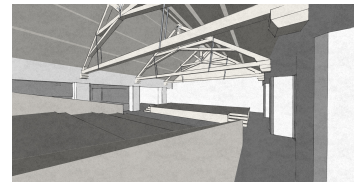


Fig. 34 | auditório

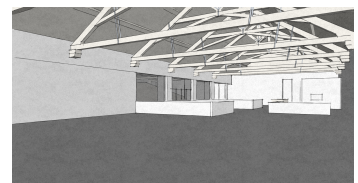


Fig. 35 | bar e zona de consumo

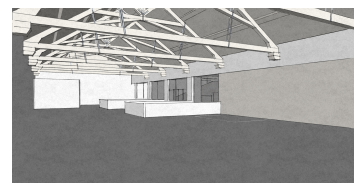


Fig. 36 | zona de realização de atividades de apoio ao auditório

ideia geral edifício

encontram-se nas naves laterais enquanto no piso superior a entrada e o grande auditório se encontram na nave central.

Fig. 37 | esquema funcional edifício



3.3.2 | Antigo Armazém Celeiro

Edificado apenas em 1911, o armazém celeiro fazia, no entanto, parte do projeto inicial do complexo da Manutenção Militar do final do século XIX. Tinha como propósito armazenar forragens e cereais, e funcionou como celeiro da Manutenção Militar até 1974 – ano de inauguração dos Silos Gerais.

ações de conservação

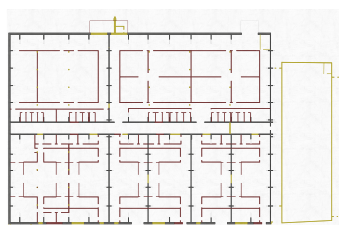


Fig. 38 | planta de alterações antigo armazém celeiro

Considerou-se como interesse no edifício o facto de este apresentar um corredor central (que em tempos possuiu carris onde circulavam as mercadorias armazenadas), que permite fazer a distribuição interior do edifício, e também a estrutura de contrafortes que suporta as paredes interiores. Assim, procurou-se conservar esta imagem, bem como as sete naves que possui.

Optou-se por substituir a estrutura da cobertura recorrendo, no entanto, também a asnas metálicas, procurando assim redefinir a estrutura de pilares interiores de modo a que estes estejam coordenados com a estrutura de contrafortes.

implementação do programa

No segundo edifício a intervencionar, e uma vez que este acaba por apresentar uma imagem mais industrial, localizaram-se as oficinas de apoio à produção de todo o tipo de arte a ser apresentada no Centro Cultural - desde a escultura ou pintura às artes performativas.

Localizam-se também neste edifício as residências artísticas que permitem aos grupos ou indivíduos, estrangeiros à cidade ou ao país, a permanência junto ao local de produção e de apresentação

da sua arte durante o período da mesma.

O acesso a este segundo edifício é feito através do corredor já referido e que serve de divisória entre as funções residencial e de oficinas. Ao percorrer o longo corredor, acompanhado sempre pela luz natural proveniente das aberturas superiores, observam-se de um lado pequenos “nichos” que demarcam a zona de acesso às residências artísticas, que marcam por sua vez a presença da estrutura de contrafortes, e de outro vãos livres que deixam ler a estrutura que compõe as oficinas.

Acedendo às habitações, o visitante depara-se com um corredor que acompanha todo o interior e a partir do qual não só se faz a distribuição para as diferentes áreas como se localizam as zonas de trabalho da casa – espaços de estudo ou trabalho e cozinha. Este corredor encontra-se fundamentalmente demarcado pelo pé-direito inferior relativamente ao resto da habitação, que permite a captação de luz natural - que ilumina as zonas de trabalho e consequentemente a estrutura de contrafortes que as delimita -, e também a aplicação de luz artificial de modo a que ao longo de todo o dia e noite este efeito se mantenha.

A partir daqui o utilizador poderá dirigir-se ao pequeno corredor de acesso à instalação sanitária bem como aos três quartos, e é ao centro deste corredor que se associa a zona de estar e de refeições da habitação. Toda esta zona encontra-se em contacto com um pátio exterior que funciona como “poço” de luz natural para o interior, bem como ponte de ligação entre duas habitações. Uma vez que quem iria usufruir destas residências seriam os artistas que temporariamente se encontram no local para produzir a arte que irão apresentar no Centro Cultural, revelou-se importante não só este dinamismo interior a cada habitação, bem como a possibilidade de oferecer a comunicação entre residências e consequentemente entre diferentes artistas.

Voltando ao corredor central, o acesso à zona das oficinas faz-se deste para um espaço de circulação que rodeia as diferentes salas e exhibe a estrutura de contrafortes. É nesta zona que envolve as oficinas que se encontram as estruturas de balneários e cacifos de armazenamento de bens pessoais, e o artista encontra, enquanto estruturas independentes e centrais à área, os espaços de armazenamento, de produção e de finalização das suas obras. A zona encontra-se dividida em duas áreas principais: uma primeira

corredor de distribuição

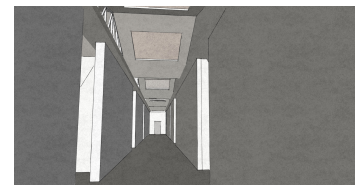


Fig. 39 | corredor de distribuição

residências

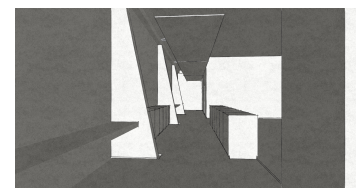


Fig. 40 | corredor de trabalho residências

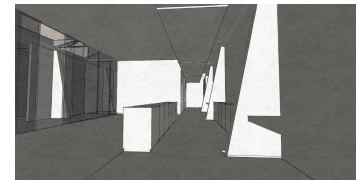


Fig. 41 | zona de estar e refeições residências

oficinas

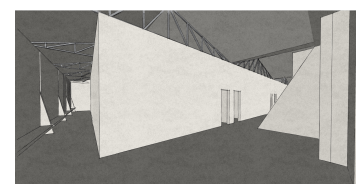


Fig. 42 | espaço de circulação oficinas

que se destina fundamentalmente à produção de obras plásticas, com grandes oficinas dotadas de bancadas, lavatórios e maquinaria necessária, e uma segunda que se dedica mais concretamente à idealização ou ensaio de artes performativas, com salas de ensaios. Um acesso secundário e mais direto entre a primeira zona de oficinas e o Centro Cultural irá facilitar a deslocação das obras para o interior do mesmo.

Também a segunda área do edifício usufrui da captação de luz natural a partir de pátios que acabam igualmente por criar uma ligação entre as diferentes salas de trabalho.

ideia geral edifício



Fig. 43 | esquema funcional edifício

Enquanto esquema geral, optou-se principalmente por manter a imagem que o edifício ainda hoje apresenta, um corredor estreito e profundo que faz a distribuição para todo o edifício. Uma das ideias mais fortemente aplicada foi aquela de “libertar” sempre que possível a estrutura de contrafortes, tomando-a como mais-valia à experiência do interior. A opção de reunir diferentes divisões para um interior vazado, os pátios, acabou também por se tornar uma das imagens da solução.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lançados os desafios enunciados no início do presente documento e desenvolvido o tema de acordo com a metodologia também ali proposta, chegaram-se a algumas conclusões passivas de serem aplicadas ao projeto de reabilitação desenvolvido - ou até mesmo a qualquer projeto futuro -, que se pretendem explicitar de seguida.

Em primeiro lugar percebeu-se que, ao tentar conhecer de que modo o ser humano percebe a arquitetura, o fenómeno da experiência reúne o conceito e a sensação, une o objetivo e o subjetivo; o desafio para a arquitetura é no fundo ser capaz de estimular os dois tipos de percepção: enriquecer a experiência ao mesmo tempo que expressa intenções e significados. Aqui, e no que à prática da arquitetura diz respeito, não se considerou que as conclusões retiradas dos temas da percepção e experiência consigam ser expressas na arquitetura; sente-se que funcionarão mais como uma base importante para pensar a arquitetura como a arte que relaciona o homem e o mundo – através dos sentidos do primeiro. Assim, e acreditando que inconscientemente o estudo do tema tenha condicionado a abordagem ao projeto, talvez esta influência não seja visível na materialização do mesmo.

De seguida, e mais uma vez tal como no ponto anterior, aquilo que se obteve da reflexão sobre o modo como a arquitetura tem a capacidade de afetar emocionalmente o seu utilizador não se revelou como algo possível de ser expresso no desenvolvimento do projeto. No entanto, foram as conclusões retiradas nesse ponto – como aquela de que a tarefa da arquitetura passa por criar as metáforas capazes de estruturar a vivência no mundo humano ou aquela de que as experiências memoráveis da arquitetura identificam-nos com o espaço e esse momento torna-se ingrediente da nossa própria existência -, que mais fortemente despertou a vontade de perceber em que medida o trabalho do arquiteto se torna influência central da experiência, o mais qualificada possível, do utilizador.

Deste modo, revelou-se fulcral a reflexão feita sobre o modo como os diferentes elementos da arquitetura, e mais concretamente a utilização que cada arquiteto faz destes, tem a capacidade de suscitar experiências emocionalmente significativas. Chegou-se assim ao que se considera ter sido o ponto do trabalho mais importante para a abordagem feita ao projeto de reabilitação; foi

esta curiosidade em estudar as variadas formas de interagir com a matéria da arquitetura – assumindo que haveria muitas mais para sugerir ou mencionar ao longo do trabalho-, que permitiu atingir a imagem final do projeto apresentado. Os jogos de diferença de escala, de transição de materialidade ou de captação de luz natural desenvolvidos, revelaram-se experiências que se considera que teriam a capacidade de entusiasmar, seduzir e emocionar aquele que percecionaria estes espaços.

Por fim, considera-se que todo o estudo dos conceitos de percepção, experiência, memória significado e emoção funcionaram como base à reflexão sobre as intenções que o arquiteto deseja transmitir com a sua arquitetura. Por outro lado, a reflexão sobre alguns dos elementos constituintes da arquitetura e as inúmeras possibilidades de manipulação que oferecem, revelou-se fulcral para todo o desenvolvimento prático do projeto apresentado.

*"That architecture is instrumental and artistic, means that its purpose comprises cognitive, cathetic, and evaluative components. It is not purely cognitive, as it does not give us knowledge, and still it contributes to order our environment. It is not purely cathectic, because it does not give us entertainment. And still it is a source both of delight and discontent. It is not evaluating because it does not establish rules for our conduct. And still it manifests social and cultural norms. Architecture, at all events, is something 'more' than a purely practical tool, and this 'more' is essential to human life."*⁶⁸

⁶⁸ NORBERG-SCHULZ, C., Op. Cit., p.188.

5 | BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, J. (2002) *Cor e cidade histórica: Estudos cromáticos e conservação do património*. FAUP publicações.

BACHELARD, G. (1993) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BENEDIKY, M. (1987) *For an Architecture of Reality*. New York: Lumen Books.

BERGSON, H. (1999) *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

BLOOMER, K., MOORE, C. (1977) *Body, Memory, and Architecture*. Yale University Press.

BRANDI, C. (2006) *Teoria do Restauro*. Edições Orion (A. Faria – Edição Electrónica, Lda.).

CHOAY, F. (2016) *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.

FOLGADO, D., CUSTÓDIO, J. (1999) *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

GIBSON, J. (1983) *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Connecticut: Greenwood Press, Publishers.

GIBSON, J. (1986) *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

HOLL, S. (1991) *Anchoring: Selected Projects 1975-1991*. New York: Princeton Architectural Press.

HOLL, S., PALLASMAA, J., PÉREZ-GÓMEZ, A. (2006) *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.

MAHNKE, F. (1996) *Color, Environment & Human Response*. New York: John Wiley & Sons, Inc.

MERLEAU-PONTY, M. (2006) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

NORBERG-SCHULZ, C. (1992) *Intentions in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T Press.

PALLASMAA, J. (2007). *The Eyes of the Skin: Architecture and the*

Senses. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd.

PALLASMAA, J. (2013). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. United Kingdom: John Wiley & Sons, Ltd, Publication.

PORTER, T. (1997). *The Architect's Eye*. London: Chapman & Hall.

RASMUSSEN, S. (1964). *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

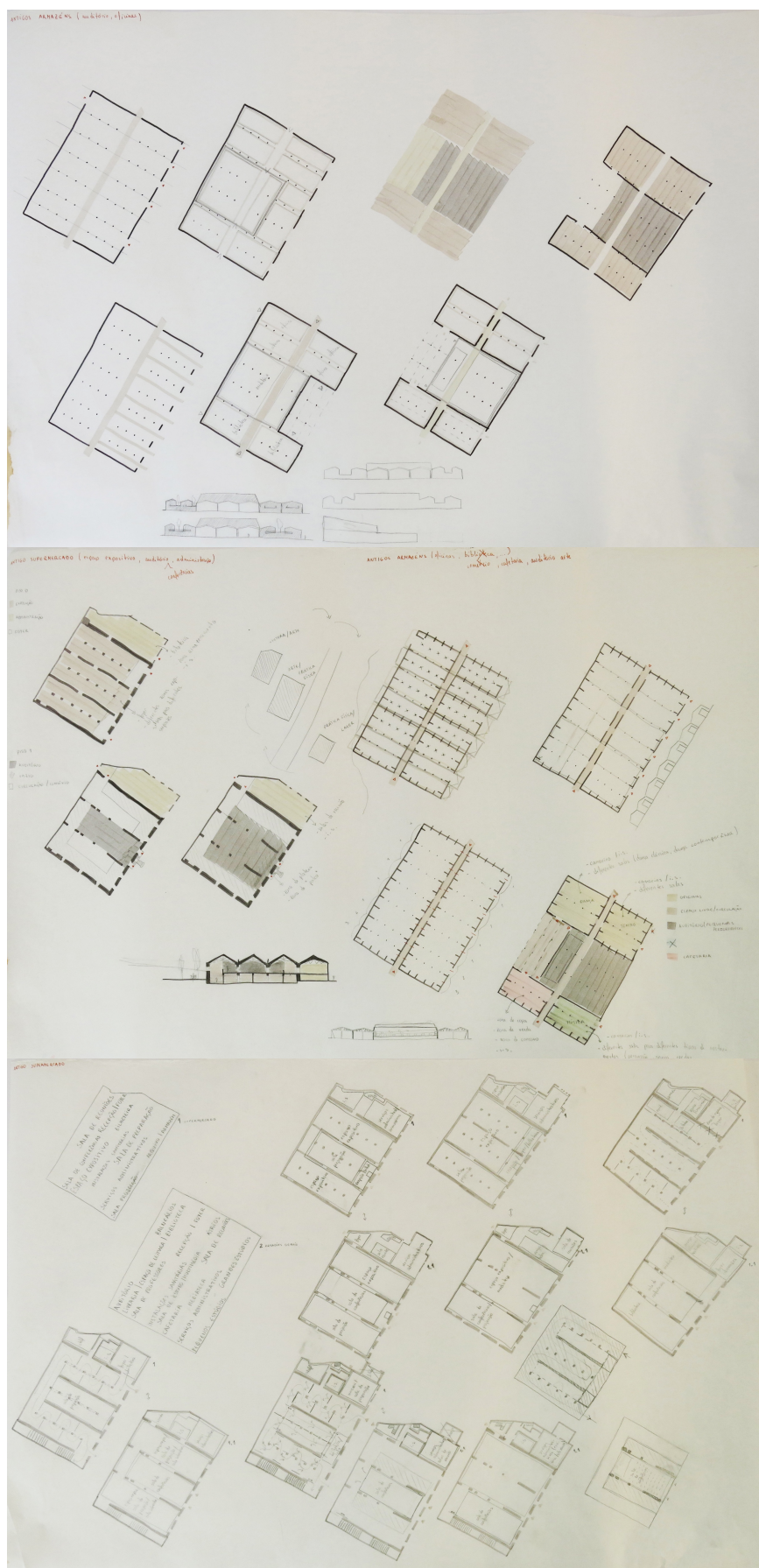
TUAN, Y. (1983). *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: DIFEL.

ZEVI, B. (1977). *Saber Ver a Arquitetura*. Lisboa: Editora Arcádia.

ZUMTHOR, P. (2009) *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

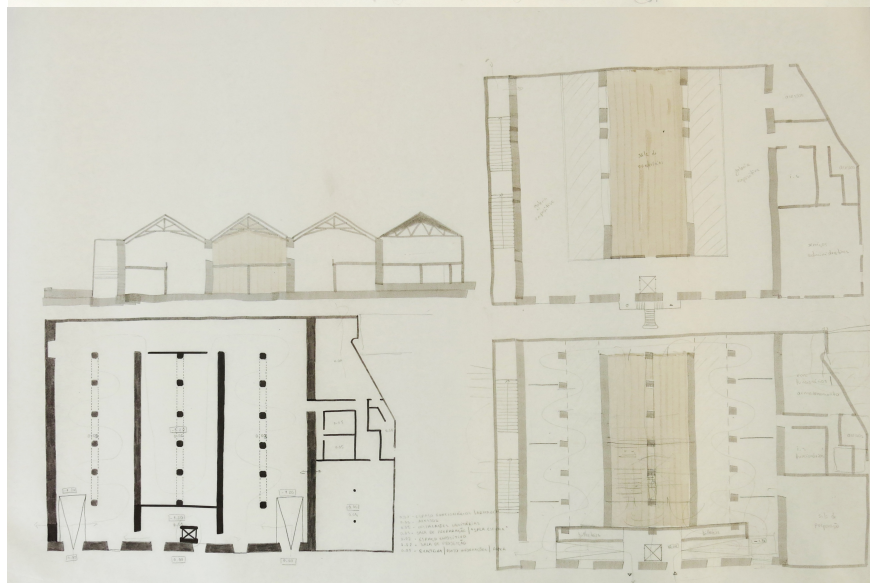
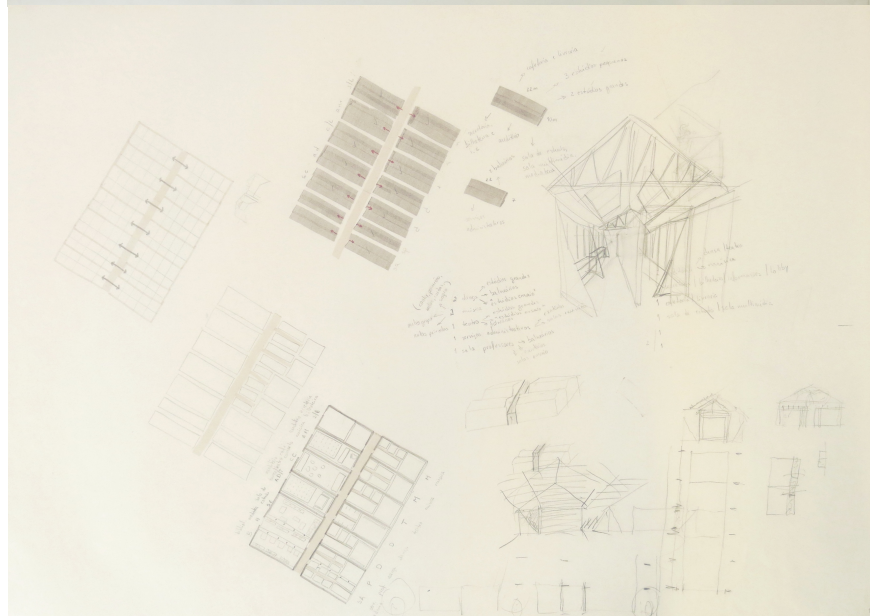
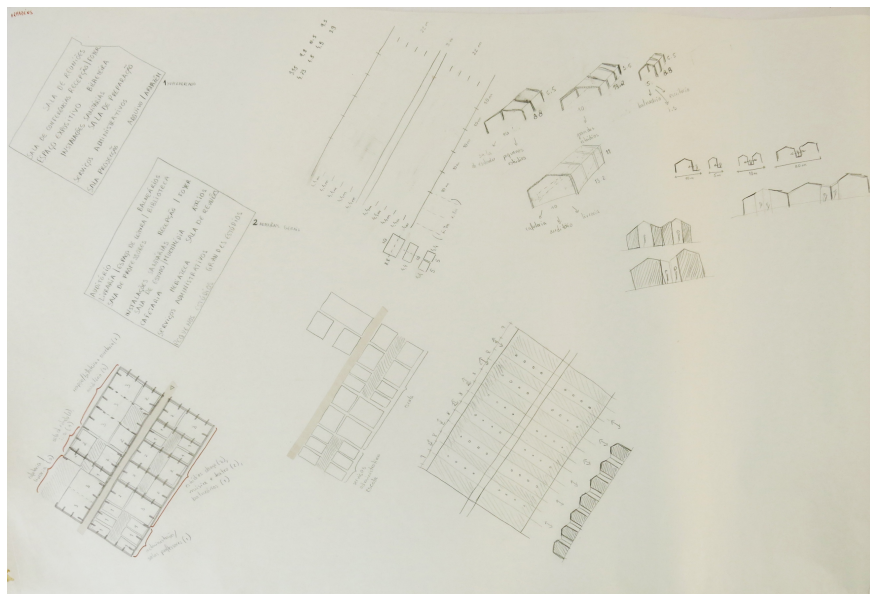
6 | PROCESSO DE TRABALHO





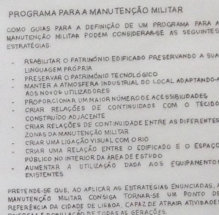
RELAÇÃO EMOCIONAL ENTRE A ARQUITETURA E O UTILIZADOR

Intervenção de Reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa





Intervenção de Reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa

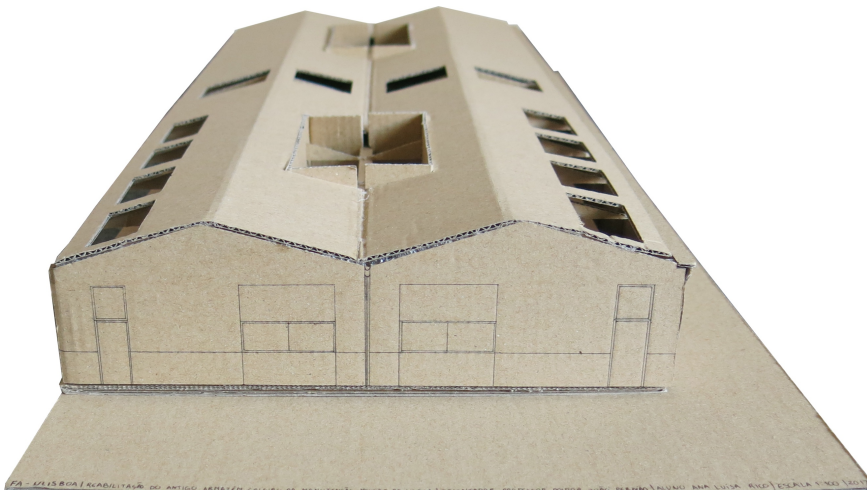
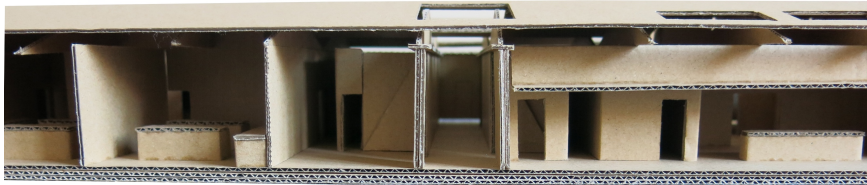
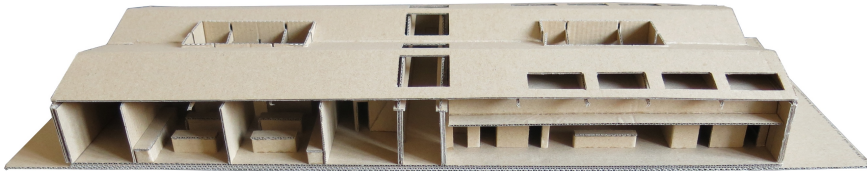


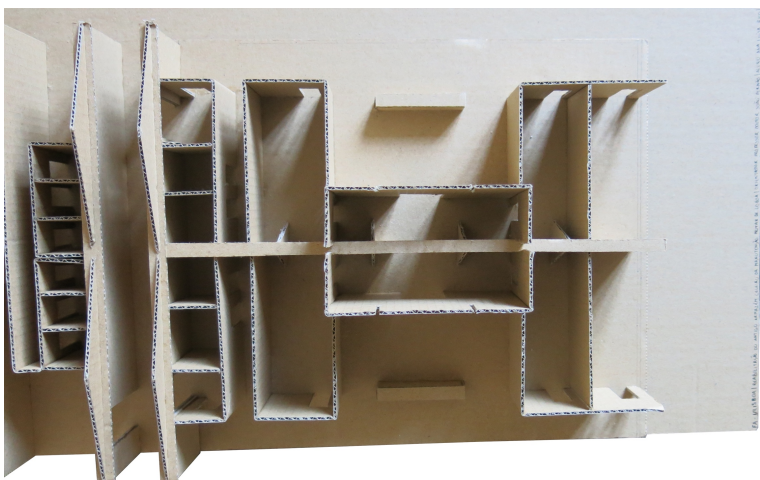
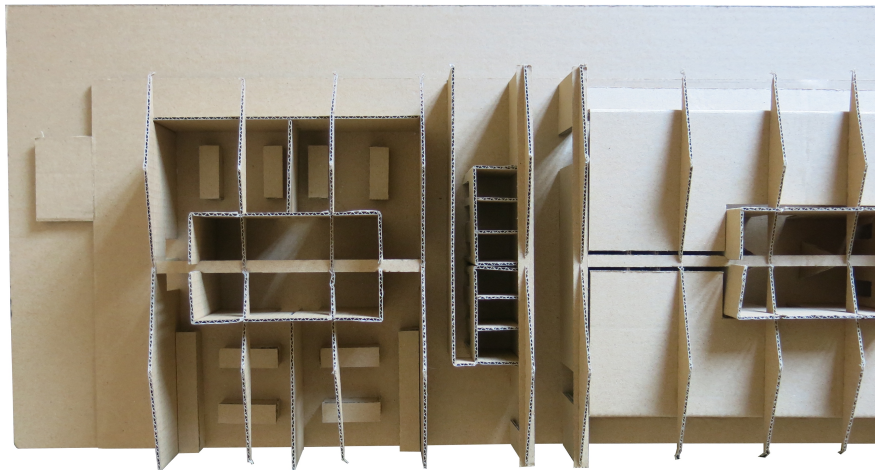
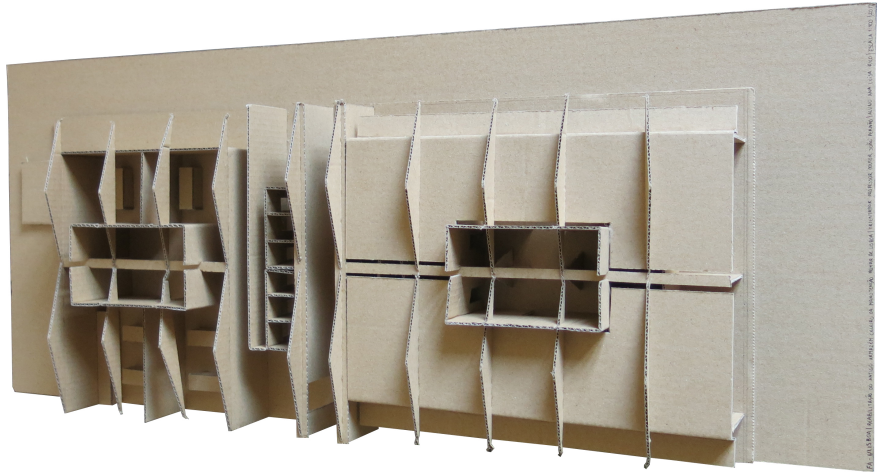


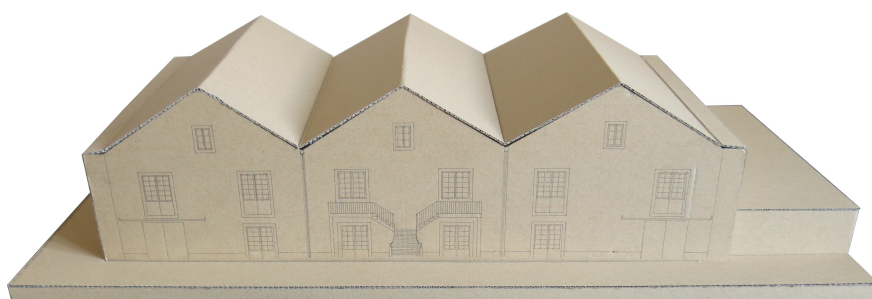
Intervenção de Reabilitação na Manutenção Militar de Lisboa

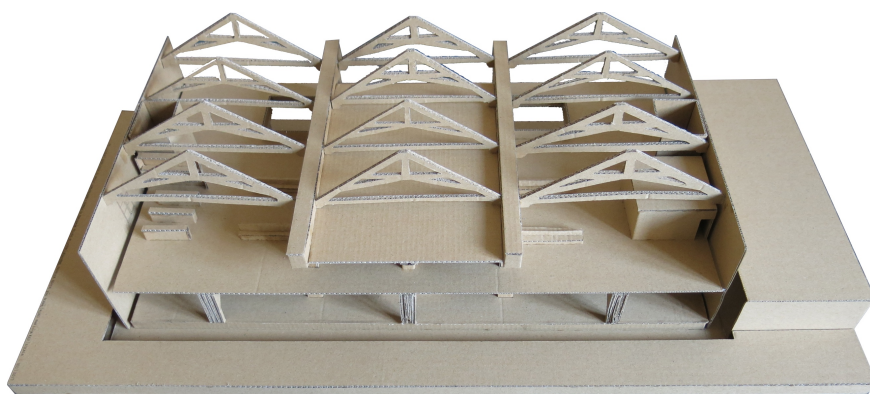
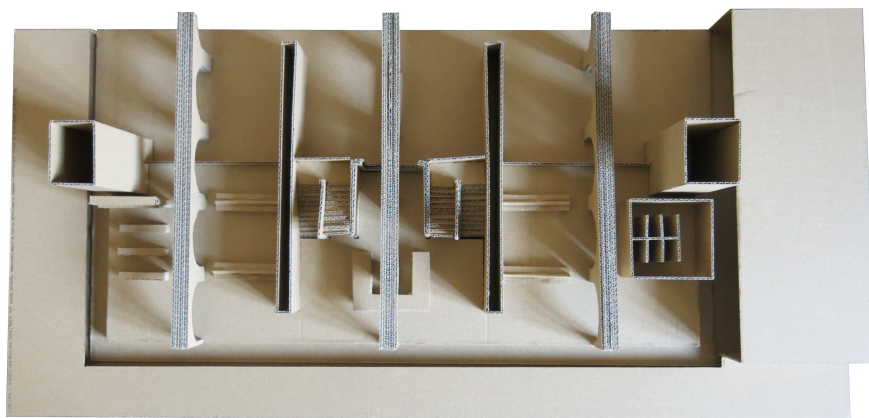
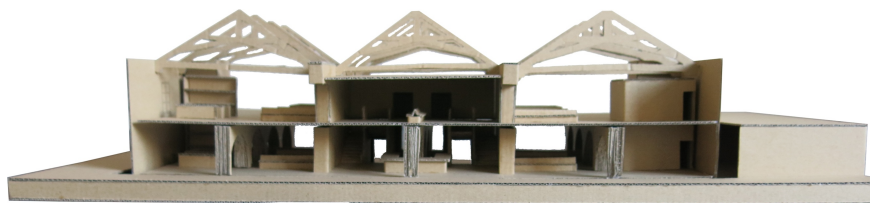


7 | MAQUETES DE APRESENTAÇÃO











Lista de Painéis de Apresentação

- 01 Análise da Cidade de Lisboa e Evolução Territorial da Área de Intervenção
- 02 Análise da Área de Intervenção e Programa para a Manutenção Militar de Lisboa
- 03 Proposta para a Envolvente dos Edifícios de Intervenção
- 04 Intervenção no Antigo Supermercado e Armazém das Grilas | Planta Piso 0 e Cortes Gerais
- 05 Intervenção no Antigo Supermercado e Armazém das Grilas | Plantas, Cortes e Pormenores Zonas de Entrada Piso 0 e Piso 1
- 06 Intervenção no Antigo Supermercado e Armazém das Grilas | Planta Piso 1 e Cortes Gerais
- 07 Intervenção no Antigo Supermercado e Armazém das Grilas | Plantas, Cortes e Pormenores Zona Expositiva Piso 0 e Auditório Piso 1
- 08 Intervenção no Antigo Armazém Celeiro | Planta e Cortes Gerais
- 09 Intervenção no Antigo Armazém Celeiro | Plantas, Cortes e Pormenores Residência Temporária e Zonas de Entrada

